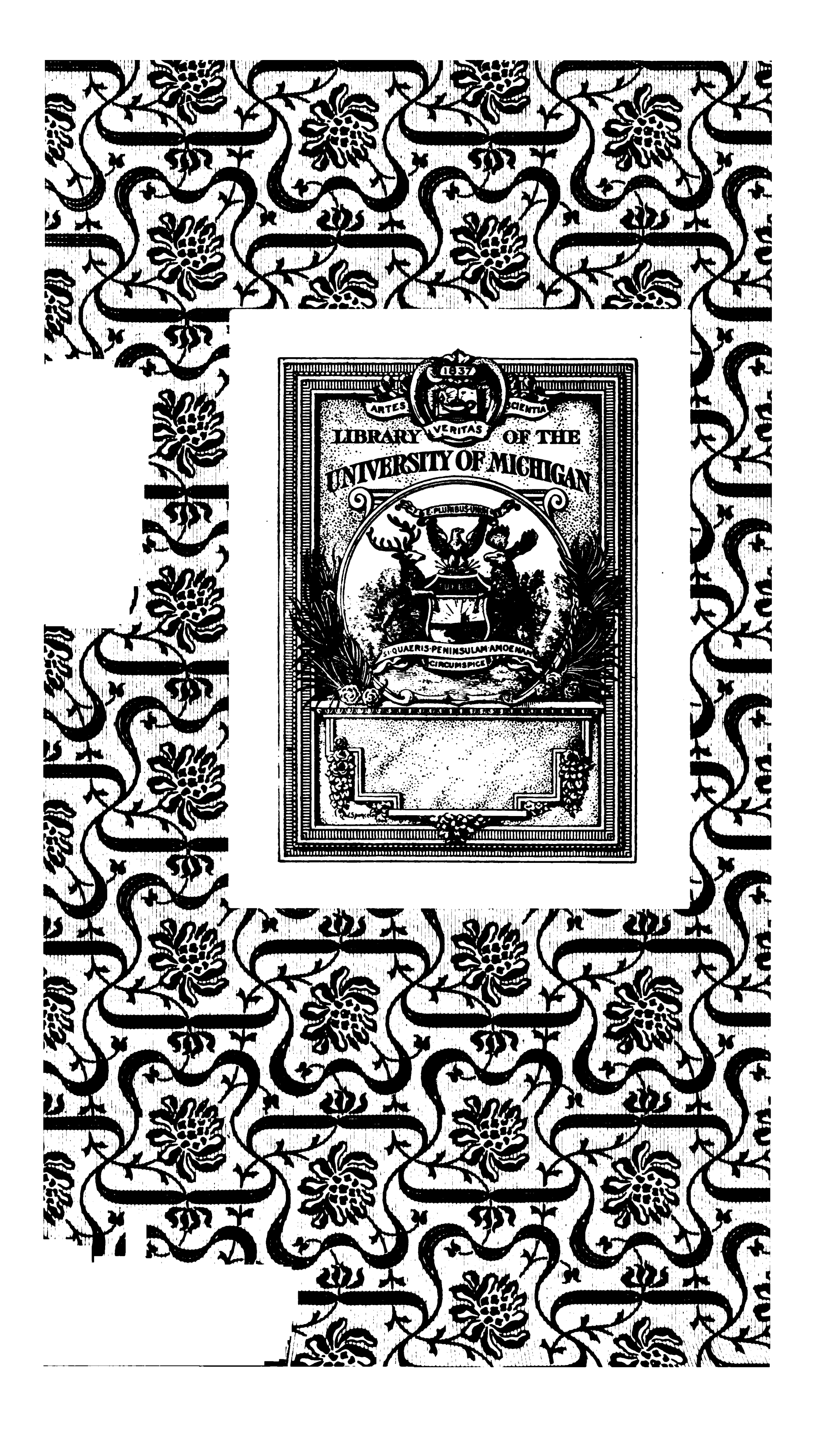
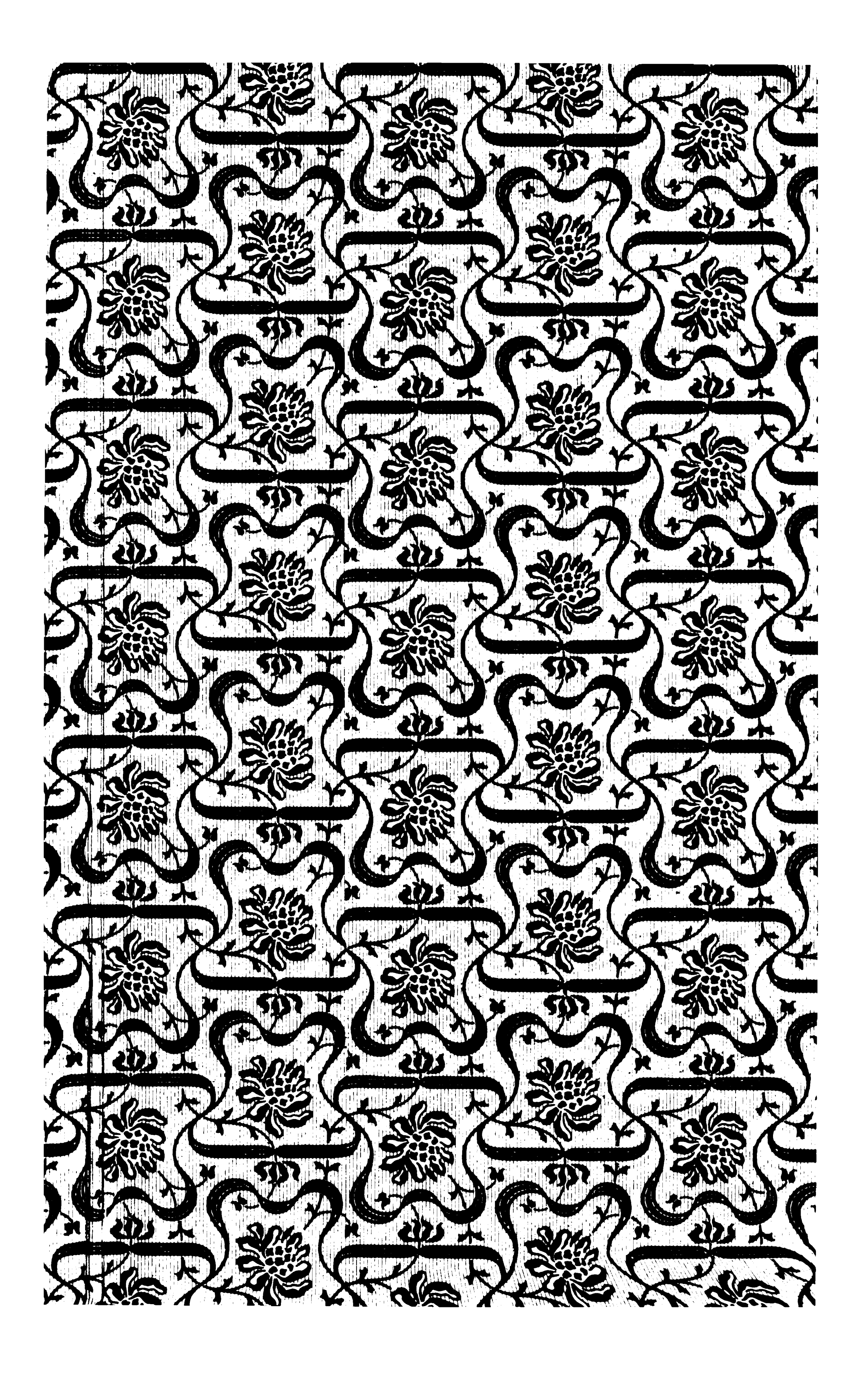
Louis P. Betz.

Studien zur vergleichenden Litteraturgeschichte der neueren Zeit.


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



LOUIS P. BETZ.

Studien

zur

vergleichenden Litteraturgeschichte

der neueren Zeit.

> Il n'y a de véritablement bons ouvrages que ceux qui passent chez les nations étrangères, qu'on y apprend et qu'on y lit.
>
> **Voltaire.**



FRANKFURT A/M.
LITERARISCHE ANSTALT
RÜTTEN & LOENING
1902.

Dem Andenken

des deutsch-amerikanischen Philanthropen und langjährigen Präsidenten der Deutschen Gesellschaft in New-York

KARL HAUSELT

gewidmet von seinem Neffen.



Vorwort.

Die hier gesammelten Essays berichten samt und sonders von den litterarischen Wechselbeziehungen der modernen Kulturvölker, von dem gemeinsamen Schaffen und Wachsen des Weltschrifttums. Sie folgen den Spuren dichterischer Höhenkunst, die weit über die Grenzen des heimatlichen Bodens gedrungen, dem sie entsprossen, die hoch über die vaterländischen Gaue hinausragt und sie erforschen das Lebenswerk einiger vergessener aufgeklärter Vermittler der Weltlitteratur.

In alle Studien, die ihrer äusseren Form und ihrem Gehalte nach verschiedenartig sind, glaubt der Verfasser Eigenes hineingelegt zu haben. Er gesteht es offen, dass er sich redlich bemüht, den Ergebnissen seiner ernsten Forschungen ein gefälliges, freundliches Gewand zu geben, dass er danach getrachtet, dem Leser die langwierige Mühsal des Gelehrten so wenig wie möglich merken zu lassen.

Einige Essays sind bereits in Zeitschriften erschienen. Es sind dies: „Litteraturvergleichung" in Ettlinger's „Litterarischem Echo"; „H. Leuthold" in R. Lothar's „Wage"; „E. Montégut" in der „Zeitschrift für französische Sprache und Litteratur" von Prof. Behrens; der erste Teil der Poe-Studie „Poe und Baudelaire" in dem Feuilleton der „Neuen Zürcher Zeitung" und ebendaselbst

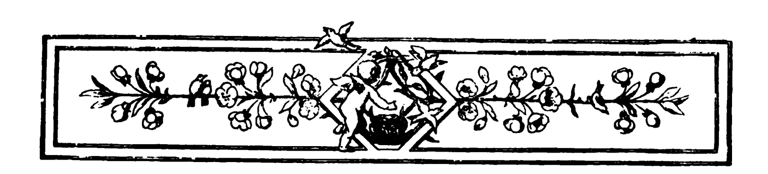
auch „Gottfried Keller in der Sorbonne“. Sie sind alle inhaltlich und stilistisch überarbeitet und zum Teil erheblich erweitert. In dem Essay „Gérard de Nerval“ sind zwei Studien zu einem Ganzen vereinigt. Die eine brachte das „Goethe-Jahrbuch“, die andere die Beilage der „Münchener Allgemeinen Zeitung“. Stark gekürzt ist die Abhandlung über J. J. Bodmer, die ich vor drei Jahren für die von dem „Lesezirkel Hottingen“, dem verdienstvollen litterarischen Vereine Zürichs, veranlasste Bodmer-Denkschrift schrieb.

Die übrigen Essays, die zumeist aus öffentlichen Vorträgen hervorgegangen sind, erscheinen hier zum ersten Male im Druck.

Nebst den Herren Verlegern, die diesem Buche den Stempel ihres bekannten vornehmen Verlags gegeben, schulde ich vor Allem meinem verehrten Kollegen, Prof. A. Farinelli in Innsbruck, herzlichen Dank für die Mühe und sachkundige Sorgfalt, die er der Durchsicht der Korrekturbogen angedeihen liess.

Zürich, im September 1902.

Louis P. Betz.



INHALT.





Einleitung.

LITTERATURVERGLEICHUNG.

I.

Im Juli des Weltausstellungjahres eröffnete Ferdinand Brunetière, der einflussreichste Litterarhistoriker der Franzosen, in Paris den Congrès d'Histoire littéraire comparée mit einem Vortrage über die „Europäische Litteratur“, der inzwischen in der von dem Akademiker geleiteten Revue des Deux Mondes erschienen ist. Zu Eingang der Rede, die sich mit verschiedenen Problemen der Litteraturvergleichung befasst, gedenkt er in einer kurzen historischen Rückschau einiger Pioniere dieser neuen Disziplin, u. a. auch Jos. Textes, des ersten Universitätsprofessors der vergleichenden Litteraturgeschichte in Frankreich, des hochverdienten und sympathischen Lyoner Gelehrten, der kurz vor der Eröffnung des hauptsächlich durch ihn ins Leben gerufenen Kongresses im besten Mannesalter sterben musste. Brunetière erwartet nicht nur, dass dieser akademische Lehrstuhl in Lyon neu besetzt werde, sondern er hofft, dass auch Paris recht bald einen solchen erhalten möge, und fügt hinzu: „A des études nouvelles, s'il faut des organes ou des moyens d'actions nouveaux, le moment n'a jamais été plus propice à la fois et plus urgent de les procurer aux études de littérature comparée . . . .“ Wir hätten von dem französischen Litteraturpapste, der sein wahrhaft grosses Rednertalent vor einigen

Jahren unter dem Sternenbanner entfaltete, erwarten dürfen, dass er bei dieser Gelegenheit auch die Universitäten der amerikanischen Republik erwähnt, wo sich die „Comparative Literature" schon seit geraumer Zeit akademisches Bürgerrecht erworben. Besitzt doch die bedeutendste und älteste Hochschule der Vereinigten Staaten, die Harvard University, eine besondere Sektion für diese Disziplin, ebenso wie die rasch aufstrebende Columbia University in New-York, deren Department of Comparative Literature, das ein besonderes Collegienverzeichnis herausgiebt, zwei Professoren und zwei besoldete Privatdozenten beschäftigt. Dass sich auch der akademische Unterricht in England die vergleichende Methode angeeignet hat, das beweisen die ganz vorzüglichen Lehrbücher der von dem bekannten Edinburgher Professor Saintsbury seit 1897 herausgegebenen „Periods of European Literature", eine Serie von 12 Büchern, in denen die moderne Litteratur Europas zum ersten Male nach litterarischen Epochen und Strömungen aufgefasst und dargestellt ist und nicht, wie dies in den sogenannten „Weltlitteraturen" geschieht, schubladenartig eine Nation nach der anderen für sich heran- und herausgezogen wird.

Gerade weil sich in Deutschland, das sich mit berechtigtem Stolze seiner weltlitterarischen Bildung rühmt, gerade weil in dem Deutschland, das uns einen Herder gab und das durch Goethe das Wort Weltlitteratur neu prägte, in unserem Falle der Ausspruch des unvergesslichen Strassburger Professors Ten Brink noch nicht bewahrheitet hat: „Der Abzweigung einer neuen Disziplin vom Stamme wissenschaftlicher Forschung pflegt in nicht langer Frist die Schöpfung eines neuen Lehrstuhls an unseren Hochschulen zu folgen", mag es angebracht sein, einem „litterarischen Echo" zu lauschen, das vom Auslande zu uns herüberklingt, einem Echo, das im Grunde der Widerhall eines Rufes ist, der trotz alledem zuerst in deutschen Gauen erscholl.

Damit man nicht gleich mit dem ewigen Citate aus Uriel Akosta zur Hand sei und dem Verfasser die Ansicht unterschiebe, die Litteraturvergleichung sei als neue Entdeckung einem besonders Begnadeten zwischen 1890 und 1900 vom Himmel in den Schooss gefallen, soll uns eine kurze Rückschau belehren, was von Litteraturvergleichung „schon einmal dagewesen".

Dass das Altertum schon etwas davon wusste, hiesse zu wenig sagen; gehörte doch die vergleichende Kritik, die litterarische Parallele zwischen lateinischen und griechischen Schöpfungen, zu den Lieblingsbeschäftigungen der römischen Schriftgelehrten. Nachdem das Mittelalter die Litteraturwerke nach didaktisch-allegorischen Gesichtspunkten beurteilt, ähnlich wie die Bibel interpretiert und sie nach ihrem ethisch-symbolischen Gehalte geprüft, ahmte die Renaissance die Antike auch auf dem Gebiete der Kritik nach. Jetzt werden die Werke der Modernen denen der alten Klassiker gegenübergestellt und darauf hin gewertet. „Sus donc, marchez Français, marchez courageusement vers cette superbe cité romaine ...." heisst es in dem Plejaden-Programme du Bellay's (1549), das den französischen Klassizismus und fast zweihundert Jahre europäischer Litteraturkritik einleitete und seinerseits dem ersten modernen Aesthetiker, Petrarca, der klassisch-italienischen Norm „eloquentia" gefolgt war. Mit der berühmten „Querelle des anciens et des modernes" und der vierbändigen Streitschrift Charles Perrault's „Parallèles des Anciens et des Modernes", worin der französische Märchendichter auf vergleichendem Terrain eine Lanze für die moderne Dichtung bricht, beginnt, seit dem zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts, die Reaktion gegen die klassische Kritik. Jetzt, da die Nationen anfangen, sich auf ihr eigenes Wesen zu besinnen, wird immer mehr an dem internationalen Geschmackskodex der Antike gerüttelt, bis diese ästhetische Tyrannis durch die Romantik besiegt wurde.

Von nun an lebt das Altertum nur als gefeierte Freundin, die alles, was sie besass, schon gegeben, in den modernen Litteraturen fort. So ungeschickt und einseitig der Kampf in Frankreich von Seiten der Modernen geführt wurde, an der Thatsache, dass sie mit Hilfe vergleichender Kritik, allerdings einer solchen sehr keimhafter Art, die nationale Litteratur gegen die ewig mustergiltige, niemals zu erreichende, geschweige denn zu übertreffende Antike in Schutz nahmen, ändert es nichts. Und darum kann ich heute meinem verstorbenen Freunde Texte nicht ganz beistimmen, wenn er mit dem ihm eigenen schönen Freimut erklärte: „La critique comparative n'est pas née en France. Elle a pour patrie l'Allemagne, et elle est sortie d'une révolte contre le despotisme du joug français . . . .“ Wohl waren die Lessing, Herder, Schiller, Tieck, die beiden Schlegel, besonders aber Herder, Meister der vergleichenden litterarischen Kritik, wohl standen sie auf ungleich höherer Warte, wohl war ihr Urteil viel reifer, als das der Perrault, St. Evremond und Fontenelle; aber sie kamen dafür auch 100 Jahre später. Bevor jene Deutschen dem französischen Geschmacksdespotismus mit Hilfe der vergleichenden Kritik und der englischen Litteratur den Garaus machten, haben diese den Kampf mit der Antike begonnen. Der Fall ist nicht gleich, aber ähnlich. In beiden Fällen jedoch zeigt sich so recht deutlich, wie grundfalsch es ist, die vergleichende Litteraturbetrachtung aus dem wachsenden litterarischen Kosmopolitismus hervorgehen zu lassen und zu behaupten, sie sei das Ergebnis der Völkerverschmelzung. Denn sowohl im Frankreich des 17. als im Deutschland des 18. Jahrhunderts stellt sie sich in den Dienst einer n a t i o n a l e n Litteraturbewegung. Ja, man kann geradezu sagen, dass sie in dem Kampfe Deutschlands gegen das französische Joch neugeboren und grossgezogen wurde zu einer fruchtbaren kritischen Disziplin mit belebender, schöpferischer Kraft. Allerdings hatte auch

die deutsche Kritik schon im 17. Jahrhundert einen Anlauf genommen, die einheimische Litteratur unter den Gesichtswinkel der allgemeinen zu stellen. Zwei Menschenalter, bevor Lessing durch seine vergleichenden Studien die Grundsteine des deutschen Dramas gelegt, und lange, ehe Gottsched seine für jene Zeit sehr verdienstvollen vergleichenden Abhandlungen über die Geschichte des europäischen Dramas schrieb, hat sich der Vater der deutschen Litterarhistorik, Daniel Georg Morhof, in seinem Buche „Von der deutschen Poeterey Ursprung und Fortgang“ (1682) vielfach auf den litteraturvergleichenden Standpunkt gestellt. Der grosse Ahne und Bahnbrecher der modernen Litteraturvergleichung aber ist Herder, der als Erster systematisch litteraturvergleichende Ziele verfolgte und die so wichtigen Quellen der internationalen Volkspoesie aufdeckte. Dass Goethe die einzelnen Litteraturen stets im Zusammenhang mit der allgemeinen Litteraturentwicklung, d. h. vergleichend überblickte, dass diese „Weltseele“ auch das Wesen der „Weltlitteratur“ erfasste, wie sich diese Herder gedacht, sei hier nur im Vorübergehen angedeutet. Nachdem uns noch an der Schwelle des 19. Jahrhunderts eine Frau begegnet — an und für sich eines der interessantesten Probleme der Litteraturvergleichung — Madame de Staël, deren Buch „De l'Allemagne“, das mithalf Deutschland der Weltlitteratur zuzuführen, durchweg von vergleichenden Ideen getragen ist, sehen wir im Anfang des neuen Jahrhunderts, unter dem Einflusse der Romantik, die vergleichende Sprachwissenschaft entstehen und gross werden. Im Jahre 1834 habilitiert sich für dieses Fach in Göttingen der berühmte Sprachgelehrte Theo. Benfey. Er und seine Nachfolger, die Reinhold Köhler (in Weimar) und Max Müller (in Oxford) — allen dreien haben zuerst Herder, der erste Vermittler der orientalischen Litteratur, und dann Friedrich Schlegel, der Verfasser des

epochemachenden Werkes „Ueber die Sprache und Weisheit der Inder“ (1808) die Bahn geebnet — sie decken die reichen Schätze des folk-lore, die Märchen- und Fabelwelt auf und eröffnen der Sprach- und Litteraturwissenschaft die weiten Gebiete der Religions- und Mythenkunde. Um die Mitte des Jahrhunderts ist die vergleichende Sprachforschung bereits eine Wissenschaft. Das Werden, die Entwicklung und das Wandern der Sprachen wird nach streng wissenschaftlicher Methode gelehrt und von da an wird die Litteratur das Aschenbrödel der Germanisten und Romanisten; aus jener Zeit datiert in Deutschland die Geringschätzung und die Vernachlässigung der Litteraturgeschichte, die von den Linguisten zum Teil auch heute noch nur so nebenher als Anhängsel der Sprachwissenschaft behandelt und nur zu oft misshandelt wurde.

Ein Engländer war es, der es in der Neuzeit zuerst unternahm, die Entwickelung einer Litteratur streng methodisch vergleichend darzustellen. Wie keiner vor ihm, verstand es Henry Thomas Buckle in seiner „History of Civilisation in England“ (1858), die eigene nationale Litteratur durch Herbeiziehung ausländischer Beziehungen und Parallelen zu schildern. Sechs Jahre darauf folgt diesem Werke ein französisches von bahnbrechender Bedeutung, die „Histoire de la littérature anglaise“, der H. Taine, wenn auch nicht immer mit Glück, das Prinzip des Determinismus und die seither berühmt-gewordene Milieutheorie zu Grunde legte. Dazu kam, dass eine Reihe von bedeutenden Zeitschriften — englische und französische vor allem — seit den Zwanzigerjahren eine Aera litterarischer Völkervermittlung eröffneten: der „Globe“, für den sich bekanntlich Goethe so lebhaft interessierte; die „Revue Européenne“, die in ihrer ersten Nummer (1824) u. A. folgende Mitarbeiter ankündigte: Goethe, ministre d'Etat, Weimar (Poésie), F. C. Schlosser (Histoire), Heiberg (littérature danoise et

norvégienne), Ugo Foscolo, Monti etc. etc.; einige Decennien später die von Nefftzer gegründete „Revue Germanique“; die ehrwürdigen „Revue des Deux Mondes“ und „Revue Britannique“ nicht zu vergessen. Um die Mitte des Jahrhunderts beginnen sodann umfassende Werke über die litterarischen Wechselbeziehungen einzelner Nationen, über den ausländischen Einfluss der grossen Dichter, Dante, Shakspeare, Molière, Goethe u. s. w. Auskunft zu geben. Immer mehr vertieft und verbreitet sich die Litterarhistorik. In den Fünfzigerjahren erscheinen die prächtigen Bücher H. Hettner's über die Litteraturgeschichte des 18. Jahrhunderts, in denen Entstehung und Ausbreitung der Aufklärungslitteratur in England, Frankreich und Deutschland ideengeschichtlich auf breiter kultureller Basis und vergleichend dargestellt ist. Von Hettner angeregt, gab uns der Däne Georg Brandes seine seit den Siebzigerjahren in Deutschland stark verbreitete Geschichte der Hauptströmungen des 19. Jahrhunderts. Auf umfassenden Studien beruht das zweibändige Werk Th. Süpfle's: „Geschichte des deutschen Kultureinflusses auf Frankreich“ (1886—88), in dem der vor fünf Jahren verstorbene Verfasser darthun will, wie viel Frankreich „aus der Fülle unserer besten Kraft seit mehr als tausend Jahren empfangen hat“. Zwei Jahre zuvor erschienen die glänzend geschriebenen. aber etwas oberflächlichen Arbeiten des Genfer Professors Marc Monnier, die uns ein einheitliches Bild von dem Werden und dem Zusammenhang der beiden grossen Kulturepochen, der Renaissance und der Reformation, geben.

Je mehr wir uns der Gegenwart nähern, desto reichlicher stellen sich nun tüchtige, aufklärende, zum Teil hervorragende Forschungen auf dem Gebiete der Litteraturvergleichung ein. Besonders auf dem Gebiete der Sagenkunde; Werke, die einzelnen Stoffen auf ihrem Wege durch die Weltlitteratur folgen, von Gaston

Paris' klassischer „Histoire poétique de Charlemagne" (1865), jenem „ersten Versuche im Grossen, die Entwicklung einer Gruppe gleichartiger, auch in fremde Litteraturen übergegangener Epen . . . . aufzuweisen", bis zu dem grundgelehrten Opus Jos. Bédier's über Ursprung und Verbreitung der mittelalterlichen Fabliaux. Auch in Deutschland, Schweden, Italien u. s. w. wurde auf diesem Wirkungsfelde Vortreffliches geleistet, was nur mit den Namen W. Golther, K. Nyrop, Comparetti und P. Rajna belegt sei. Seit den Neunzigerjahren häufen sich die Studien, die Gelehrte jeden Ranges und aller Kulturländer dem internationalen Litteraturverkehr widmen, so sehr, dass wir davon absehen müssen, Namen zu nennen. Die Litteraturvergleichung ist ein wissenschaftlicher Modeartikel geworden und da konnte es nicht ausbleiben, dass sich nun auch die Theoretiker einstellten. Einer davon, der amerikanische Litterarhistoriker Marsch, durfte (1896) mit Recht behaupten: „The phrase ‚Comparative Literature' is afloat, I say, and indeed seems to be constantly acquiring greater currency." Der erste, der sich eingehend mit den Problemen und der Methodik der Litteraturvergleichung beschäftigte, ist der Engländer Posnett, der in seinem Buche „Comparative Literature" (1886) die neue Disziplin und ihre Aufgaben einer gründlichen Prüfung unterzog. Ein Jahr darauf leitete Professor Max Koch seine „Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte" (jetzt „Studien zur vergleichenden Litteraturgeschichte") mit einigen historischen und theoretischen Erörterungen ein, die über das Forschungsgebiet Aufschluss geben, das nun endlich eine würdige Zentralstelle erhielt. Aufsehen erregte dann eine Studie über Begriff und Wesen der vergleichenden Litteraturwissenschaft, die Professor W. Wetz, damals Privatdozent in Strassburg, seinem geistreichen Shakspearebuche vorausschickte. Der letzte, der sich über die Aufgaben und die Bedeutung der Litteraturvergleichung äusserte,

war Jos. Texte, der auch der von dem Verfasser dieser Zeilen herausgegebenen Bibliographie der vergleichenden Litteraturgeschichte („La littérature comparée“, 1900) ein lichtvolles Begleitwort mit auf den Weg gab, das die letzte Arbeit dieses Gelehrten sein sollte, sein litterarisches Vermächtnis wurde.

II.

So hat sich denn die Litteraturvergleichung nach und nach zu einer wissenschaftlichen Disziplin entwickelt, mit der die allgemeine Litteraturgeschichte und deren berufene Heimstätte, die Universität, zu rechnen haben wird. Geräuschlos wuchs sie aus den Zeitverhältnissen und den modernen litterarischen Anschauungen heraus. Wie ihre ältere, längst zu hohen akademischen Ehren gelangte Schwester, die Sprachvergleichung, geht sie von dem Grundgesetze alles Lebens aus, das da sagt: Jedes Wachstum beruht auf Wechselwirkung, Isolierung ist gleichbedeutend mit Untergang. Da sich in den Litteraturen wie in den Sprachen eine der lebenden Organismen ähnliche Entwickelung nachweisen lässt, so müssen jene wie diese mittels analoger Methoden erforscht werden. Und diese können, wie in den Naturwissenschaften, nur vergleichende sein, womit jedoch keineswegs gesagt sein soll, dass beispielsweise Sprach- und Litteraturvergleichung in ihren Zielen, Methoden und Ergebnissen gleichartig seien. Es liegen hier nur ähnliche Vorgänge, analoge Resultate und Anforderungen vor. Erst nachdem die Geschichte der Einzellitteraturen fast bis in alle Details bekannt geworden, konnte die Litteraturvergleichung einsetzen; erst nachdem die zerstreuten Bauten errichtet, konnte die Litteraturvergleichung die letzte Hand anlegen und dann zur Errichtung des grossen Monumentes schreiten.

Im Gegensatz zur nationalen Litterarhistorik geht die Litteraturvergleichung von der allgemeinen

Litteraturgeschichte aus. Sie rückt die Einzelerscheinung unter den Gesichtspunkt der Gesamtheit. Sie betrachtet die Einzellitteraturen als lokale Gruppen der Weltlitteratur; — ganze Litteraturen, deren Meisterwerke und bescheidene Schöpfungen, als Ergebnisse einer Reihe von Einwirkungen in- und ausländischer Faktoren. Indem sie uns die Ketten blosslegt, die die Jahrhunderte und die Völker verbinden, schärft sie unseren Blick für das Umfassen grosser Gebiete, lehrt sie uns den ganzen litterarischen Besitz der Menschheit aus der Vogelschau frei von nationaler Befangenheit überblicken, den fortwährenden Austausch und Kreislauf der Ideen und Formen von hoher Warte beobachten. Die Litteraturvergleichung macht es sich zur Aufgabe, das internationale Leben der Litteraturen, den internationalen Werdegang der Weltlitteratur zu ergründen und darzustellen. Sie geht von der Thatsache aus, die ja die Erfahrungswissenschaften bestätigen, dass sich keine moderne Litteratur auch nur annähernd auf rein nationaler Grundlage entwickelt; dass, wie der geistreichste Vertreter der vergleichenden Kritik in Frankreich, der verstorbene Emile Hennequin, sich ausdrückte: „La littérature nationale n'a jamais suffi, et aujourd'hui moins que jamais, à exprimer les sentiments dominants de notre société". Was ungefähr dasselbe besagt, wie das bekannte Wort Goethes: „Eine jede Litteratur ennuyiert sich zuletzt in sich selbst, wenn sie nicht durch fremde Teilnahme wieder aufgefrischt wird".

Die Litteraturvergleichung soll also beweisen, dass eine Litteratur erst die anderen kennen lernen muss, wenn sie sich ein Urteil ihrer eigenen Art und ihres eigenen Wertes bilden will. Dagegen kann und soll es nicht ihre Aufgabe sein, nach belanglosen Entlehnungen zu schnüffeln, die Werke der Grossen mechanisch zu zerstückeln, Zeit und Bücher an litterarisch unwichtige Quellenforschungen zu vergeuden, die weiter nichts be-

weisen, als dass Ben Akiba tausendmal recht hat. Sie hat sich nur um das Typische, geistig, geschichtlich, litterarästhetisch und psychologisch Wesentliche, Wertvolle und Aufklärende zu kümmern. Sie soll sich auch vom ästhetischen Spintisieren fern halten, es unterlassen, gesetzeskräftige Prinzipien zu construieren, — schon deswegen, weil wir einstweilen noch nicht im Stande sind, aus Litteraturen Gesetze von absoluter Giltigkeit zu entwickeln; sie soll den sicheren Boden der Thatsachen, der Litterarhistorik, nicht verlassen.

Die Litteraturvergleichung stellt nun allerdings genau genommen insofern keine neue Methode dar, als die sogenannte philologische Methode gelegentlich, meist nebenbei, von vergleichenden Gesichtspunkten ausging. Auch die ideale philologische Litteraturbetrachtung hat die Einzellitteraturen nicht isoliert ins Auge gefasst. Sie wendet aber ihre Aufmerksamkeit hauptsächlich der Einzelerscheinung, der Landeslitteratur zu, während die Litteraturvergleichung den umgekehrten Weg einschlägt. Gerne sei daher zugegeben, dass es sich hier weniger um eine neue Methode, als um eine neue Abgrenzung, eine Erweiterung, eine Spezialisierung der litteraturgeschichtlichen Forschung, handelt, wenn man andererseits der Litteraturvergleichung einen anderen Ausgangspunkt, andere Ziele, verschiedene Voraussetzungen einräumt.[1])

Wir gehen schliesslich zu den einzelnen Gebieten der Litteraturvergleichung über, die wir natürlich nur im Fluge durchmessen können, und bezeichnen als ihre erste Hauptaufgabe die vergleichende Volkslitteratur. Hierzu rechnen wir die Studien über Entstehen und Wandern der Sagenstoffe, der Märchen und Mythen und volkstümlichen Ueberlieferungen dieser verbreitetsten, ältesten und gangbarsten geistigen Waare des litterarischen Weltverkehrs. Als zweites wichtiges Wirkungsgebiet der Litteraturvergleichung möchten wir sodann die Forschungen bezeichnen, die sich mit dem Ein-

fluss der Antike auf die modernen Litteraturen befassen. Hieran reihen sich drittens die verschiedenartigsten quellen- und stoffgeschichtlichen Untersuchungen, die uns zeigen, wie in der Kunstlitteratur Typen, Figuren und Motive von Nation zu Nation gelangt sind, sich überall eingebürgert, naturalisiert, von Land zu Land verändert haben; wie Ort, Zeit und Rasse ihren Stempel aufdrücken, die uns deutlich erkennen lassen, wie verschlungen und kreislaufartig der internationale Litteraturverkehr ist, wie häufig die Litteraturen aus zweiter Hand schöpfen. Die vierte, weitschichtigste Kategorie umfasst alle Studien, die den Wechselwirkungen zwischen den modernen Litteraturen, dem Einflusse einzelner Werke und Dichter und ganzer Litteraturen nachforschen, die untersuchen, was ein Dichter, was eine Nation empfangen und was sie gegeben. Sie haben uns Klarheit darüber zu verschaffen, ob Abhängigkeit oder bloss Anregung, ob Nachahmung oder selbständige Verarbeitung, ob direkter Einfluss oder die Wirkungen grosser Zeitströmungen vorliegen. Sie haben zu schildern, wie sich die Litteraturen ausbreiteten, sich selbst genügten, oder wie sie empfingen. Auf diesem Gebiete vor Allem eröffnet sich dem Forscher ein reiches und dankbares Arbeitsfeld. Auch die vergleichende Poetik kann hier untergebracht werden. Nur auf vergleichendem Wege können z. B. die metrischen Formen entwickelungsgeschichtlich erklärt werden. Wer sich über den Bildungsgang und die Geschmacksrichtung eines Einzelnen unterrichten will, wird prüfen müssen, unter welchen Einflüssen dieser aufgewachsen, welche Bücher er gelesen, welche Werke einen besonders tiefen Eindruck auf ihn gemacht. Genau so muss der verfahren, der die Geistesrichtung einer Nation, einer litterarischen Epoche untersucht. Auch er muss sich vor Allem vergewissern, welche Bücher die Lieblingslektüre jener Zeit bildeten, welche Schriftsteller, welche Ideen und Gefühlswerte

Mode waren und woher diese Mode stammt; er muss das ästhetische und soziale Milieu zu Rate ziehen, Einflüsse, die oft weit ab von der Heimat liegen. Allzuleicht vergisst man, dass die Beherrscher des Zeitgeschmacks Grössen zweiten und dritten Ranges waren. Es müssen daher auch die secundären Schöpfungen berücksichtigt werden, aus denen zuweilen bedeutende litterarische Erscheinungen herauswachsen, litterarische Zeittendenzen, die lange unter der Oberfläche fortlebten. Mit Hilfe dieses Gradmessers eines Zeitgeschmackes soll die Litteraturvergleichung, als die berufenste, auch über Wesen und Bedeutung der meist so wenig beachteten Uebersetzungs-Litteratur Auskunft geben. Diese illustriert nicht nur den Einfluss einer Litteratur auf die andere, wie schon Max Koch betonte, sondern sie giebt auch über ihre zeitlichen und inneren Quellen den sichersten Bescheid. Man bedenke beispielsweise, welchen Anteil an dem universellen Gepräge, an dem verständnisvollen Erfassen der Weltlitteratur, an der Sprachvollendung der deutschen Litteratur — von den einzelnen Meisterwerken nicht zu reden — die 1¼ Millionen Uebersetzungen haben, die „die grossen Dichter aller Zeiten und aller Völker vollzählig am gastlichen Herde der deutschen Bildung versammelten"! Notwendig ist ferner, dass man sich beim Nachbar umschaue, wie er über die ausländischen Werke urteilt, dass man die fremde Kritik einheimischer Schöpfungen beachte, die zuweilen klarer sieht als die zu Hause; wichtig und lehrreich ist diese Kritik auch aus einem Grunde, den Joseph de Maistre mit dem geistreichen Worte umschrieb: „Chaque nation est pour l'autre une postérité contemporaine". Dem fünften Gebiet endlich fällt die Aufgabe zu, die Resultate der vier vorhergehenden zu verarbeiten und zusammenzustellen. Hierher gehören die synthetischen Darstellungen der Litteraturepochen, litterarischer Strömungen, Schilderungen

der Nationallitteraturen im Zusammenhang mit der Weltlitteratur, die dem Hörer — denn wir denken vor Allem an den akademischen Unterricht — ein Weltbild der Litteratur geben, ein Bild von der Einheit in der Vielheit, von der Harmonie der scheinbar so verschiedenen nationallitterarischen Accorde. — Das ist's, was amerikanische und englische Universitäten und wenigstens eine französische Hochschule den Studenten schon seit Jahren bieten!

Welcher Art sind nun die Anforderungen, die wir an den vergleichenden Litterarhistoriker stellen? Es sind jedenfalls grosse, ebenso grosse, wie die, die wir bei den Philologen voraussetzen, wenn auch ganz andere. Einmal muss er selbst Forscher sein, die philologische Schulung durchgemacht haben und dabei die Gabe besitzen, das, was emsiger Gelehrtenfleiss, Detailarbeit erforscht, zu einem gefälligen, übersichtlichen Ganzen zusammenzufügen; er muss sich, trotz der Einzelkenntnisse, den freien Blick ins Weite und für das Charakteristische bewahren, stets die Analyse in den Dienst der Synthese stellen. Er muss den Mut haben, als deutscher Litterarhistoriker vom Fach gemeinverständlich und, wenn er es vermag, interessant und fesselnd zu schreiben und zu dozieren. Er muss auch ein Stück Welt gesehen, das Leben und Treiben fremder Völker mitgemacht haben, in ihre Sitten und den Geist ihrer Sprache untergetaucht sein. Wie der Handwerker und der Kaufmann muss er sich den heimatlichen Staub von den Füssen schütteln, auf die Wanderschaft gehen, in die Welt hineinsehen . . . ergründen, „wie überall des Menschen Sinn erspriesst“, sich Menschenkenntnis, Vorurteilslosigkeit, Toleranz erwerben, damit er für das ganze Leben gegen einseitige Befangenheit, gegen das gemeingefährliche Knownothingtum gefeit sei.

So aufgefasst, stellt die Litteraturvergleichung die Einzelforschung, die Geschichte der Nationallitteraturen, die vergleichende Poetik, Völkerpsychologie und Kultur-

geschichte in ihren Dienst. So durchgeführt, schafft sie uns nicht nur neue und freiere Ausblicke in die Litteratur der Heimat und des Auslands, deckt sie nicht nur Irrtümer auf und korrigiert Ueberlieferungen, sondern sie erreicht auch nützliche, ideale und ethische Ziele: Weltfrieden, Völkervermittelung, ein Menschentum, das unbeschadet eines nationalen Seelenlebens, auch Herz und Sinn hat für das, was jenseits der Grenzpfähle vorgeht. So geübt, führt sie zur Erkenntnis, dass Völkereintracht und fortschrittlich nationale Entwickelung auf einem stets wachsenden Bewusstsein des Gesamtreichtums und der allgemeinen Zusammengehörigkeit der Völker, auf dem Grundsatz beruht, sich selbst immerdar treu zu bleiben und sich an die Anderen anzuschliessen.





1. Edgar Poe in der französischen Litteratur.

I. Edgar Poe und Charles Baudelaire.

Ein Phänomen der Weltlitteratur.



Vom „Zufall“ zu reden ist herzlich altmodisch und steht einem, der sich redlich abmüht, unentwegt auf soliden wissenschaftlichen Bahnen zu wandeln, schlecht an. Aber was hilft alle Wissenschaft, was hilft die eingetrichterte Ueberzeugung, dass Alles, was sich in uns und um uns regt und rührt, unwandelbaren Gesetzen unterworfen ist, dass nichts von ungefähr vom Himmel fällt, wenn man an seinem eigenen Ich, das einem doch kein X für ein U vormacht, die tollsten Sprünge des Zufalls erlebt hat, und wenn man seine drei Dutzend Lebensjahre in eine ganze Musterkarte von Zufällen zerlegen kann.

Und so ist es auch eine Kette von Zufällen, die den Verfasser dieses Essays zu den beiden seltsamsten Erscheinungen der modernen Litteratur geführt, ebenso, wie es ein stockblindes Ungefähr war, das ihn seit Jahren die nähere Bekanntschaft einer Reihe von dichterischen Abnormitäten, von mehr oder weniger angekränkelten Ausnahmsmenschen machen liess. Genau genommen, sind diese Zufälle allerdings die logische Folge jenes

ersten grossen Zufalls, der mich bewog, den Lebens- und Litteratur-Schicksalen eines deutschen Dichters in Frankreich nachzuforschen, dessen Name allein schon in deutschen Landen einen unheimlichen Pulvergeruch verbreitet. Es ist also Heinrich Heine verantwortlich, wenn ich mich hintereinander mit Alfred de Musset, mit Gérard de Nerval — heute mit Poe und Baudelaire und morgen mit E. Th. A. Hoffmann und wer weiss noch, mit welchen anderen Opfern und Märtyrern der Neurose und des Alkohols zu beschäftigen habe, um schliesslich, eines Zufalls wegen, mit drei einhalb Zeilen als Spezialist für überhitzte Dichtergehirne in die muffige Ewigkeit eines Konversationslexikons einzugehen. Und niemand wird dann erfahren, dass es diesem unfreiwilligen Spezialisten zuweilen zu Mute war, wie einem, dem man unerträglich lange nur haut-goût-Wildpret vorgesetzt, dass ihn manchmal das Verlangen nach einer kräftigen, von Ueberwürzung freien Hausmannskost verzehrte, dass sein Litteratenherz nach einem kerngesunden, ordentlichen, glücklichen, braven, pausbackigen Poeten, mit gesundem und grossem Appetit und unverwüstlichen Stahlnerven schmachtete. Und seinem Hergott will er danken, wenn sich der Drei einhalb-Zeilen-Biograph mit der Andeutung begnügt, es habe zwischen diesem Litteraten und seinen Leib-Dichtern eine gewisse Gemeinschaft des Geistes und der Schicksale bestanden, ohne weitere Schlussfolgerungen zu ziehen, die einem braven Alltagsbürger noch im Grabe unangenehm sein könnten.

Immerhin werden es diejenigen, denen Litteraturgeschichte vor allem Seelengeschichte bedeutet, gewiss nicht leugnen, dass verständnisinniges Versenken in die verschuldeten und unverschuldeten Märtyrerexistenzen der Besiegten hinieden, dass das Vertiefen in das Denken und Dichten jener Poeten, denen viel vergeben wird, weil sie viel gelitten, dem Forscher oft die tiefsten, die edelsten, fast immer auch die seltensten Geheimnisse der

menschlichen Natur offenbart. Viel Unglück und viel Hässliches, viele Schatten muss er schauen — fast nie aber das, was jeden künstlerisch und menschlich mitempfindenden Kritiker abstösst — das Gewöhnliche, das Triviale. Jede Faser des feinsten Seelengewebes wird er kennen lernen. Und je mehr er den genialen Kindern der Nacht, den Opfern des Weltschmerzes, der Irrungen und der physischen Leiden mit forschendem Auge ins Innere geblickt, desto sicherer kann er dann auch das Hohe, das Strahlende der Sonnenkinder erfassen und würdigen. Er wird die Litteratur nicht nur als Geistes- und Lebensgeschichte eines Teiles der Erdenbewohner betrachten, sondern als das Schrifttum, in dem sich das Innenleben der ganzen Menschheit, auch der kranken und leidenden spiegelt. Gelegentlich kann er dann auch beobachten, wie die grossen Litteraturströmungen oft aus kleinen und trüben Quellen entspringen.

Den meisten Lesern wird die Namensverbindung „Poe und Baudelaire“ nichts oder nur wenig sagen und sie werden daher geneigt sein, die Bezeichnung „ein weltlitterarisches Phänomen“ nicht ernst zu nehmen, oder gar für eine marktschreierische Feuilletonistenreclame zu halten. Darum sei jener etwas volltönige Nebentitel gleich in einigen Worten gerechtfertigt und damit auch die Grundidee des ganzen Essays skizziert. Ich möchte nämlich nachweisen und erklären, wie das Merkwürdige geschehen konnte, dass ein Dichter, nicht zu Hause, sondern fern von der Heimat, in fremden und besonders in geistesfremden Landen, gefeiert wurde und dort der Dichtkunst neue Bahnen anwies; und ferner, wie es kam, dass eine Uebersetzung einschlagender als das Originalwerk wirkte. Es soll im Weiteren der Versuch gemacht werden darzuthun, wie antinational, wie unähnlich dem Erdgeschmack, wie traditionsfeindlich sich eine Litteratur unter dem doppelten Einfluss einer fremden Litteratur und des Zeit-

geistes entwickeln kann und muss, und von Neuem die so oft verkannte Thatsache bestätigt werden, dass die Litteratur jenes Volkes, das so gerne auf sein nationales Dichten und Denken, auf seine altehrwürdige Tradition pocht, zu Zeiten sehr europäisch, ja international aussieht. Ist schon der Nachweis leicht zu erbringen, dass die französische Litteratur von jeher der des Auslandes alle Thore öffnete, dass sie sich wiederholt leidenschaftlich und auch blindlings auf fremde Vorbilder warf — man denke nur an die Italianisierung der französischen Sprache, Litteratur und Bühne im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert, an die Anglomanie im achtzehnten, an das Germanophilentum in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts — so genügt ein flüchtiger Blick auf den Werdegang der neuesten Dichtung, um zur Erkenntnis zu gelangen, dass die französische Litteratur niemals kosmopolitischer gefärbt war, als in den letzten Dezennien. Allein, auch wenn wir uns vergegenwärtigen, wie leicht und rasch Frankreich heute und gestern in fremde Gedankenwelt unterzutauchen verstand, so staunen wir doch, wie vor etwas Unbegreiflichem, dass der „grosse Logiker des Unlogischen", der düsterste, seltsamste, regelwidrigste Schriftsteller der Weltlitteratur, dass der Yankee Edgar Allan Poe,[2]) der von allen unfranzösischen Dichtern wohl der ist, der am wenigsten in die Schablone der geselligen, klaren, heiteren und optimistischen französischen Nationallitteratur hineinpasst, dass der geniale amerikanische Poet des „Spleen" und der Neurose, in Frankreich eine Heimstätte fand. — Ein litterarisches Kuriosum bleibt es, dass der Geist und die Poetik dieses „ivrogne sublime", wie Barbey d'Aurevilly Poe genannt, in Fleisch und Blut der französischen Poesie und Kunst eindrangen. Wir dürfen daher ohne Uebertreibung von einem litterarischen und kulturhistorischen Phänomen reden, wenn uns der Beweis gelingt, dass Eigenart und Dichtkunst dieses Amerikaners Grundton der

französischen Décadence-Litteratur wurden, dass der Sänger des Never-more-Raben durch Baudelaires Vermittlung nicht nur Vorbild und Meister einer ganzen Generation französischer Dichter wurde, sondern auch in die Weltlitteratur einging.

* *
*

Lediglich um die litterarischen Kontrasterscheinungen wirkungsvoll darzustellen, um Poe's Eigenart und Einfluss ein schärferes Relief zu geben, sei mir vorerst gestattet, einige Streiflichter auf die junge Yankee-Litteratur und auf ihren seltsamsten und genialsten Sprossen, Edgar Allan Poe, zu werfen. Richard Wülker hat in seiner vor einigen Jahren erschienenen illustrierten Geschichte der englischen Litteratur, die der amerikanischen absichtlich übergangen. Im letzten Menschenalter habe sich diese so ganz unabhängig von England entwickelt, dass sie selbständig, nicht als Anhängsel der englischen Litteratur behandelt werden müsse. Amerika besitzt in der That schon lange eine eigene Litteratur, die so selbständig und eigenartig ist, wie dies eine moderne Litteratur überhaupt nur sein kann. Seit dem ersten Drittel des vorigen Jahrhunderts darf Nordamerika Anspruch auf eine vom Mutterlande unabhängige Litteratur mit ausgeprägtem Charakter und Erdgeschmack erheben. Die politische und nationale Unabhängigkeit war der litterarischen, geistigen, die eben nicht mit Hieb- und Feuerwaffen erfochten werden kann, um ein halbes Jahrhundert vorausgeeilt. Der erste typische Repräsentant der jungen amerikanischen Poesie war noch ein Sohn des 18. Jahrhunderts. In weihevollen und feurigen Versen besang der lebensfreudige William Cullen Bryant die grossartige Natur seiner rasch aufblühenden Heimat, die in ihm ihren ersten Lyriker ehrt. Bryant, der als Mensch und Poet gleich begnadet im hohen Alter starb,

ist ein naher Geistesverwandter der englischen „Lakisten“ (Seeschule), die er aber in seinen besten lyrischen Landschaftsbildern an Zauber der Sprache noch übertrifft, Wordsworth nicht ausgenommen. Er eröffnet den hehren Reigen glücklicher und edler Dichtergreise, an denen die amerikanische Litteratur reicher ist, als irgend eine andere. In seinen Liedern, in denen er die heimatliche Natur und vor Allem die Freiheit feiert, besang er als erster amerikanischer Poet Flur und Wald — den herrlichen Wald vor Allem — der eigenen Heimat, statt, wie seine Vorgänger, der europäischen lyrischen Schablone zu folgen.

Als epochemachendes Datum in der Geschichte der amerikanischen Prosalitteratur gilt das Jahr 1820, in dem das kleine Meisterwerk liebenswürdiger und herzenswarmer Schilderungskunst „Sketch-Book“ von Washington Irving erschien. Er ist der erste Vertreter des weltberühmten amerikanischen Humors, jener köstlichen Gabe, für die wir dem Himmel und den Yankees nicht genug danken können. Denn wer wollte Eduard Engel, dessen englische Litteraturgeschichte übrigens in ihrer Art immer noch unübertroffen ist, widersprechen, wenn er sagt: „Es ist gar nicht zu ermessen, wie viel Frohsinn und Lebenslust diese amerikanischen Humoristen über die Erde verbreitet haben.“ Die geistige, ja die litterarische Heimat Irving's, welcher der erste Amerikaner gewesen, dem die Litteratur Selbstzweck war, ist noch das alte Europa. Addison und Goldsmith haben sein Talent aus der Taufe gehoben. Ihm soll aber der Ruhm unbenommen sein, Europa die erste litterarische Botschaft aus der neuen Welt überbracht zu haben. An Washington Irving reihen sich zwei amerikanische Vollblut-Dichter an, die zu den gefeiertsten Schriftstellern der modernen Weltlitteratur gehören: Bret Harte, der Schöpfer eines neuen Kulturromans, der in Deutschland von Freiligrath entdeckte „Goldgräber des amerikanischen Lebens“,

der kernige Schilderer des roh- und wildromantischen „far and wild west“. Seit einem Jahrzehnt hat sich Bret Harte mit einem andern Meister, dem derb humoristischen, amerikanischen Till Eulenspiegel, Mark Twain, in den Weltruhm zu teilen. Noch sei ein dritter Vertreter des amerikanischen Humors, der im Auslande weniger bekannte Howells, genannt. Im Gegensatz zu dem grotesken, etwas grobkörnigen Steppenhumor Twains vertritt er Amerikas feinen salonfähigen und gemütvollen Humor.

Unser eiliger Gang durch die Ruhmeshalle amerikanischer Dichterfürsten führt uns nun zu einem vornehmen Sängerpaar. Des einen Name hat hüben und drüben einen guten, ja einen zu guten Klang. Longfellow, der populärste Lyriker und formgewandte Vermittler europäischen Dichtergutes, ein durch und durch harmonischer Mensch und Dichter, ist eben dieser leidenschaftslosen, edlen Harmonie wegen überschätzt worden, besonders in Deutschland und in Italien. Anmut, schönster Wohllaut der Sprache, hohe menschliche und nationale Gesinnung adeln sein Dichterwort, vor Allem die duftige poetische Erzählung „Evangeline“ (1847) und sein allbekanntes national-amerikanisches Epos „the song of Hiawatha“ (1855). Aber es fehlt seinem Dichterwort die geniale Kraft, die ursprüngliche Tiefe, der Stempel der Originalität. Die bleibendste Bedeutung Longfellow's wird wohl in seinem dichterischen Vermittlungswerk zu suchen sein, dem die amerikanische Litteratur eine Reihe sprachvollendeter Uebersetzungen, vor allem eine mustergültige Danteübertragung dankt. Ein Poet von echtem und gutem Schlage und ein Geistesaristokrat ist auch der gelehrte Professor und Diplomat James R. Lowell. Die besten Novellen und Lieder Lowell's, der übrigens zu den bedeutendsten kritischen Köpfen Amerikas gehört, sind Juwelen englisch-amerikanischer Dichtkunst. Dem Sängerpaar Longfellow-Lowell darf man auch den genia-

len Nachdichter des Faust, Bayard Taylor, zugesellen. Dieser Jünger deutscher Dichtkunst gehört zu den sympathischsten neuweltlichen Herolden der altweltlichen Litteratur. Und schliesslich ein letzter Ehrenbürger der nordamerikanischen Litteratur, Ralph Waldo Emerson, Amerikas Carlyle. Emerson, ein Schüler der deutschen Philosophie, hat mit seinen „Representative men“ ein weltberühmtes Meisterwerk essayistischer, populär-philosophischer Darstellungskunst geschaffen, ein Werk, das besonders in der französischen Litteratur tiefgehende und heilsame Spuren hinterlassen hat. So kam denn deutsches Denken durch die glänzenden Essays des Amerikaners auf dem kleinen Umwege über die Vereinigten Staaten nach Paris — ein hübsches Beispiel der steten internationalen Ideenwanderungen. Seinem Vaterlande war Emerson, der sein ganzes Leben in reinste Poesie umsetzte, der Verkünder des kunst- und naturfreudigen Optimismus, der menschenwürdigsten Ethik, der Verkünder der Schönheit in der Natur und im Menschen, der intellektuelle Schwärmer, der zuerst „Worte für die nationale Idee“ fand und dem Lowell nachrufen durfte: „Er war der stille Gesellschafter jeder grossen Bewegung in Amerika. Wir sind ihm für das dankbar, was in unserer Kultur das Wertvollste ist.“

Um es nicht mit zarten Frauenherzen und der deutschen Jugend zu verderben, wollen wir noch einen Schritt in das kulturhistorische Gebiet der amerikanischen Litteratur thun und unsere Reverenz vor den Verfassern zweier Weltbücher machen. Einmal vor der frommen Dame Beecher-Stowe, weniger weil sie mit ihrem rührseligen Tendenzroman „Uncle Tom's cabin“ die Thränenschleusen unzähliger Männlein und Weiblein geöffnet, als vielmehr weil sie durch ihr Buch — von dem in den Jahren 1853—1855 1,000,000 Exemplare verkauft wurden — unstreitig mitgeholfen, den Sklaven die Ketten zu lösen. Uebrigens ist „Uncle Tom's cabin“ ein echtes und

typisches Werk der Heimatkunst, insofern dieser Begriff identisch mit Heimatscolorit ist. Der Roman ist von amerikanischem Leben und Empfinden völlig durchdrungen. Und zum zweiten verneigen wir uns vor dem amerikanischen Walter Scott der Jugend, dem Homer der stolzen, edlen und todesmutigen Rothäute, jener interessanten Opfer der grausamen Civilisation der „Blassgesichter". Wie der Neger durch die Beecher, so ging durch Cooper der Indianer, der Ansiedler der endlosen Prairien und der Wildnisse des Urforstes im weiten Westen, in die Weltlitteratur ein. Nur wer das schmutzige, unschöne Bettelpack der Indianer an Ort und Stelle gesehen, weiss die glühende Phantasie und die erstaunliche Erfindungskraft zu würdigen, die Fenimore Cooper, der volkstümlichste aller Erzähler, in seinem berühmten „Lederstrumpf" bewiesen, jenem Lieblingsbuch der Knabenwelt aller Nationen.

Und endlich ein Heimatkünstler grossen Stils, der als Dichter und Mensch in jeglicher Faser im heimatlichen Boden wurzelt: Walt Whitman, der die Naturpracht seiner Heimat in eigenartig gewaltigen Hymnen besungen, die ganz erfüllt sind von seiner allumfassenden Liebe, seinem idealdemokratischen Geiste, seiner erquickend heiteren Seelengrösse. Ueber diesen naturwüchsigen amerikanischen Rhapsoden, den genialen lyrischen Stammler, der von einer auserlesenen Schaar litterarischer Feinschmecker hüben und drüben für das grösste poetische Genie gehalten und über alle Massen gefeiert wird, ist das letzte Wort noch nicht gesprochen. Thatsache ist, dass Whitman's dichterische Schöpfungen in Bezug auf Inhalt und Form den Uneingeweihten verblüffen und befremden; und ferner, dass diese neue transatlantische lyrische Botschaft besonders in Deutschland begeisterte Bewunderer und Schüler gefunden hat, die in Whitman's Dichtungen ein neues poetisches Evangelium verehren.

Sie Alle aber, so Grosses und Schönes sie ihrem Lande gegeben — und unseres Erachtens auch Whitman — überragt als Dichter um Haupteshöhe einer, der kaum zu den begabten Dutzendschriftstellern gerechnet wurde, da er noch unter den Lebenden weilte — und dieser eine und einzige ist Edgar Allan Poe, dessen ursprüngliche Kraft und Sonderart, dessen inniger und gewaltiger Stimmungszauber und dessen grossartige Formkunst von keinem Poeten zwischen dem Atlantischen und Stillen Ozean erreicht wurde. „Poe ist der grösste Künstler unter den amerikanischen Dichtern .... er geniesst jetzt eine Weltberühmtheit, mit der sich allenfalls Bret Harte, sonst kein amerikanischer Dichter messen kann" — so urteilt Ed. Engel und mit ihm allerorts die kunstsinnige Kritik.

Wenn wir die einzelnen nationalen Litteraturen nicht bloss als getrenntes Stück vom Ganzen, sondern von höherer Warte überschauen, so werden uns diejenigen Dichter zuerst auffallen und fesseln, deren Einfluss und Ruhm über die Grenzen ihrer Heimat reichen, diejenigen eine weittragende Bedeutung beanspruchen dürfen, die etwas Neues, noch nicht Dagewesenes, sei es aus dem Geistes- oder aus dem Empfindungsleben, in die Weltlitteratur hineingetragen haben. Auch von dieser litterarischen Vogelperspective aus betrachtet, steht Poe in einsamer Grösse da. Aus seiner Dichterwerkstatt holte sich die sogenannte „Décadence"-Litteratur ihre Grundpfeiler. Poe war es, der lange vor dem Genfer Amiel — der seinerseits manchen Baustein zum Décadencegebäude liefern sollte — der modernsten französischen Dichterschule die Prinzipien der Natursymbolik lehrte. Lange vor dem berühmt gewordenen Ausspruch Amiel's: „Tout paysage est un état d'âme", hatte Poe und für Poe Baudelaire die Lehrsätze verkündet, dass nur die, welche wachend träumen, im Stande sind, die echte Poesie der Dinge zu begreifen; dass die Poesie nicht malen und nicht erklären, sondern suggerieren solle, dass jede Note der

Lyra ein unbestimmtes, aber erhabenes Echo in der Menschenseele wecken müsse. Stimmung sei Alles und wer die Natur bloss nachahme, der dürfe sich nicht Künstler nennen. Beide, Poe und Baudelaire, jeder in seiner Art, verkündeten die Sehnsucht der träumend Schaffenden. Und Poe's Ausspruch: „Nur was die Sinne in der Natur durch den Schleier der Seele erblicken, nur das ist Kunst", konnte sich das französische Décadence - Schrifttum — und nach diesem das deutsche — in sein Banner schreiben. Den Einfluss Poe's kann heute Niemand mehr bestreiten, und auch seine Dichtergrösse, seine Originalität wird nicht mehr angefochten, selbst nicht von denen, die dem Menschen und Dichter Poe nicht sympathisch gegenüberstehen. So schrieb noch jüngst die feinsinnige Schriftstellerin Arvède Barine, eine geborene Stapfer (ihr Ahne war der bekannte schweizerische Gesandte in Paris), die in ihrem lesenswerten Buche „Les Névrosés" den für eine Frau gewagten Versuch machte, die Seelengeschichte einiger berühmter Nervenkranker und Alkoholiker zu ergründen: „Trotz allem und allem war Poe ein grosser Poet, wenn man darunter einen Menschen versteht, dem gegeben war, was sich nicht erringen und nicht nachahmen lässt, „une étincelle de l'essence divine." Er hat jenen göttlichen Funken von oben empfangen, vor dem sich jeder in Ehrerbietung neigen muss, mag er sich für die Werke, die daraus erblühen, erwärmen oder nicht.

Aus den Werken Poe's tönt, fast möchte ich sagen, schreit uns der echteste, allerdings auch der düsterste Amerikanismus entgegen. Sein Dichten ist der ergreifendste, tragische Widerhall des amerikanischen Lebens. Es vereinigt alle Züge der typischen Kontrasterscheinungen des amerikanischen Wesens: wilde Romantik, tiefe Melancholie, überfeine Sensibilität, mystische Wallungen und daneben harten, trotzigen und starren Realismus und den Hang zum Schauerlichen und Grotesken. Diese Stimmungen lassen sich zumeist aus dem Kontrast

zwischen dem äusseren und inneren Leben des Amerikaners erklären. Dort das rohe, hastige, nervenaufreibende Jagen nach Gut, Geld und Macht, der rücksichtslose „struggle for life", hier der Idealismus, das Sehnen nach dem „Excelsior", dem Excelsior des sentimentalsten, begeisterungsfähigsten und naivsten Menschenkindes.

Und doch haben die Amerikaner ihren Edgar Poe nicht verstanden und ihn und die Seinigen hungern, darben und elend zu Grunde gehen lassen. Ihr Puritaner- und Quäkergeschmack, ihre Vorliebe für seichte Schwärmerei, für moralisierende, didaktische, leicht verständliche und leicht verdauliche Poesie liess sie Poe's Bedeutung nicht erkennen. Um Poe's Kunst zu würdigen und zu lieben, fehlte ihnen die künstlerische und litterarische Reife. Hätten sie ihn verstanden, dann wäre dem Aermsten geholfen gewesen — denn der Nordamerikaner nährt seine talentvollen Schriftsteller, weil er ihre Bücher kauft und sich nicht in den Leihbibliotheken verproviantiert und „zwar in Mengen, von denen sich das Volk der Denker und Dichter nichts träumen lässt." Auch seine lieben Herren Kollegen und Musenbrüder verstanden den Dichter Poe nicht; desto besser und gründlicher wussten sie Poe den K r i t i k e r zu hassen. Diesen Hass hat er sich redlich und ehrenhaft verdient, denn er hat die anmassende Mittelmässigkeit, die Korruption des damaligen amerikanischen Litteratenthums rücksichtslos an den Pranger gestellt, vor Allem aber hat er als echter Künstler der aufdringlich moralisierenden Tendenzpoeterei den Fehdehandschuh hingeworfen, und dies wurde ihm, als er ins Elend geriet und als er schon unter dem Rasen ruhte, doppelt und dreifach heimgezahlt. Auf dem klassischen Boden der Lebensversicherungen, dort wo die „Equitable" und die „Mutual" ihre Riesensaug- und Fangarme über die ganze Welt ausstrecken, da blühte auch die litterarische Versicherungsanstalt für gegenseitige Bewunderung (Leute, die etwas davon verstehen, behaupten, dass

Deutschland inzwischen auch in diesem Versicherungswesen sehr achtungswerthe Fortschritte gemacht hat). Poe hat es nicht ungestraft ausgesprochen: „Als litterarische Nation sind wir ein kolossaler Humbug.“

Poe hatte eine schrankenlose, das Niedagewesene, das Unerhörte schaffende Phantasie; er war ein vollendetes Original, der der Poesie neue Gefühlswerte, neue Schauer zuführte. Damit sei nicht gesagt, dass er ohne litterarische Ahnen ist. In seinen Jünglingsjahren soll er sogar stark „byronisiert“ haben. Das Zeug zu einem Kraft- und Sturmromantiker hatte er. Vor Allem das Aeussere. Poe war nach einstimmigem Urteil das Bild eines genialen Mannes, eine Erscheinung, die jeden in ihren mystischen Zauberkreis bannte. Ein selten ausdrucksvoller Mund, um den ein steter bitter schmerzlicher Zug lag und den Niemand lachen sah. Im leichenblassen Gesicht mit den weichen, fast schlaffen Linien, dunkle Stahlaugen mit unheimlich starrem und stierem Blick. Und über diesem Antlitz wölbte sich eine unnatürlich grosse Stirne. Im Backfisch-Jargon: ein „furchtbar“ interessanter Mensch. Wer das Bild dieses Mannes einmal gesehen, dem wird auch das Leben desselben kein Rätsel mehr sein. Sehr bald sagte sich Poe von der Byron'schen Dichterheldenmanier los, die seinem innersten Wesen gar nicht entsprach, um sich dem ihm durchaus congenialen Samuel Coleridge, dem Dichter der düsterschönen Meeresballade „The ancient mariner“ (von Freiligrath meisterhaft übersetzt) zuzuwenden. Zweifellos liess sich Poe von den geisterhaften und hochromantischen Naturbildern dieses hervorragenden Lyrikers inspirieren. Mehr als wahrscheinlich ist es ferner, dass Poe, der seine Jugendjahre in England verbrachte, auch von den tollen Spuk- und Gruselromanen Maturin's und der Anna Ratcliffe beeinflusst wurde. Die Geistergeschichten des Franzosen Cazotte muss er ebenfalls gekannt haben. Weitaus am wichtigsten aber sind Poe's litterarische Be-

ziehungen zu unserem Amadeus Hoffmann. Stofflich und technisch dankt der Erzähler Poe, der Autor der „tales of the Grotesque and Arabesque“, dem phantasiereichen und phantastischen deutschen Dichter zweifellos vieles. Darauf deuten schon einige direkte Entlehnungen hin. Falsch ist es aber, wenn behauptet wird, Poe habe sich seine Vorliebe für das Mystische, den geistigen Gehalt seiner Schreckens- und Angstvisionen bei Hoffmann geholt. Gegen diese, schon zu seinen Lebzeiten auftauchenden litterarischen Gerüchte hat sich Poe auf's Heftigste gewehrt und zwar mit Recht. Denn jene erschütternden Schreckens- und Angstvisionen hat er durchgelebt, sie stiegen aus seiner armen kranken und gequälten Seele empor. Sein jammervoller Lebenskampf gab sie ihm ein — die Lebenstragödie, die er in seiner Erzählung „William Wilson“ in schrecklicher Wahrhaftigkeit geschildert. Edgar Poe ist der Typus jenes Dichtertums, „dem der Parnass nur ein anderes Golgatha und dem das leuchtende Sehermal nur als Kainsstempel auf der Stirne flammt.“ Sein Dasein ist aus einer ununterbrochenen Reihe von erschütternden Schicksalsschlägen zusammengesetzt, es ist ein immerwährendes Stranden seines erbärmlichen Lebensschiffes, das endlich an dem Dämon des Trunkes, dem krankhaften, genusslosen Alkoholismus, dem unseligen Erbe eines geistig und physisch herabgekommenen und ruinirten Elternpaares, elendiglich zerschellte und zu Grunde ging. Einer der geistreichsten und sonderbarsten Heiligen des modernen Frankreich, der sich wiederholt mit Poe beschäftigt hatte, Barbey d'Aurevilly, übertreibt nicht, wenn er sagt: „Depuis Pascal peut-être, il n'y eut jamais de génie plus épouvanté, plus livré aux affres de l'effroi et à ses mortelles agonies, que le génie panique d'Edgar Poe.“

Weit davon entfernt, über seine unbezähmbare Leidenschaft zu spotten, wie dies E. T. A. Hoffmann und der Opiophage Quincey gethan, der es bedauerte, dass er

nicht früher angefangen, seine Sinne zu betäuben, kämpfte Poe mit rührender Hilflosigkeit gegen seine krankhaften Triebe an. Jeder durfte ihn auszanken; dankbar und geduldig liess der ewig Reuevolle das Geschelte der Geringsten über sich ergehen. Er war kein Freund gemütlicher Trinkgelage, kein wackerer Zecher, dem der Wein das Herz labte, er trank auch nicht wie ein Feinschmecker. Er goss sich den Alkohol in die Kehle, wie ein Selbstmörder den tödlichen Saft. Er war ein willenloses Opfer der Dipsomanie. Wie klar er die Folgen dieser krankhaften Trunksucht erkannte, geht aus der kaltes Entsetzen erregenden Geschichte „the black cat" hervor, in der er mit unerbittlicher Logik nachweist, wie eine solche Trinkraserei einen ehedem gebildeten und braven Menschen zum scheusslichsten Verbrechen führen muss. Aus dieser tragischen Erkenntnis seines eigenen Zustandes und seiner Folgen kann man ermessen, welche Seelenqualen Poe auszukosten hatte, bis er endlich in einer Kneipe in Baltimore zusammenbrach und bald darauf im Spital am 7. Oktober 1849 mit den Worten verschied: „Gott sei meiner armen Seele gnädig". Allein die Missgunst des Schicksals sollte den Dichter noch überleben. Nicht genug, dass das kleine litterarische Gewürm über den toten Dichter und Kritiker herfiel; das Verhängnis wollte es, dass Poe in der Person des angesehenen puritanischen Litteraturinquisitors Griswold sich selbst seinen Biographen erkor, der dann auch den ganzen litterarischen Nachlass erhielt. Griswold — eine Schergenfigur, der als Widerpart der Eckermann und Boswell ein gebührender Platz in der Litteraturgeschichte gesichert ist, — hatte nichts Eiligeres zu thun, als in dem berüchtigten „Memoir of Poe" das Andenken des Dichters zu schänden, im guten, christlichen Glauben natürlich, — denn er war ein höchst ehrenwerter Mann — behaupten seine spärlichen Verteidiger. Die Wirkung dieser schändlichen Biographie blieb nicht aus; die Spuren lassen sich

noch heute, leider auch in deutschen Litteraturwerken verfolgen.

In Frankreich und England galt Poe schon lange als der genialste Repräsentant der transatlantischen englischen Dichtung, als Nordamerika endlich zu begreifen anfing, was es diesem Toten schuldete. Es machte gut, was gut zu machen war. Edgar Poes Ruhestätte — der Dichter wurde neben seinem Grossvater, einem General aus dem Unabhängigkeitskampfe, beigesetzt — schmückt seit Mitte der siebziger Jahre ein auf öffentliche Kosten errichtetes, grossartiges Denkmal. Auch im „Metropolitan Museum of Arts" in New-York ist ihm ein kunstvolles Bronze- und Marmorstandbild gesetzt, gestiftet von den Schauspielern der Vereinigten Staaten, die es sich nicht nehmen liessen, den, der das Kind eines obskuren Komödiantenpaares gewesen, also zu ehren. Und in jüngster Zeit soll die New-Yorker Shakespeare-Gesellschaft die kleine „Cottage" angekauft haben, in der Poe sein weltberühmtes Gedicht „The raven" ausgedacht und ausgelitten hat. Ich ging mehrmals an dem bescheidenen Holzhäuschen vorbei. Es liegt in der kleinen New-Yorker Vorstadt Fordham, in nächster Nähe des Bronx-Stadtteils, wo ehemals eine ungeheuere Gerberei die ganze Umgegend verpestete und wo sich seit zwei Jahren Herters Heinedenkmal, der vielgewanderte Loreley-Brunnen erhebt.

* *
*

Ein charakteristisches Hauptmerkmal der französischen Dichtung der letzten zwanzig bis dreissig Jahre, nenne man sie nun symbolistische, mystische, impressionistische oder kurzweg „Décadence"-Poesie, ist die Sucht nach Fremdem und Fremdartigem. Sie hat eine ausgesprochene antinationale Tendenz. Die Dichter des Aus-

landes zu bewundern und zu kopieren, gehörte zum guten Ton und galt als Zeichen künstlerischen Geschmackes. Auch die Romantiker hatten schon für das Ausland geschwärmt und gesucht, ihrer Litteratur frisches Leben zuzuführen, indem sie sich an englische und deutsche Vorbilder anlehnten. Was sie aber von England und Deutschland empfingen, das wurde mit französischem Geiste verschmolzen; sie blieben bei aller Schwärmerei für das Ausländische echte Franzosen. — Nicht so die Dichter der französischen Décadence. In den verschiedenen „cénacles" des Montmartre sowohl, wie in den litterarischen Salons und in den zahlreichen kleinen Revuen, wurden nacheinander und durcheinander Amerikaner, Engländer, Russen und Nordländer bewundert, gepriesen und nachgeahmt. Der von Melchior de Vogüé „entdeckte" russische Roman bedeutet eine Epoche in der Geschichte der französischen Litteratur. Turgenieff, Dostojewski und Tolstoïs Werke fanden ein lautes Echo in der modernen französischen Prosa, und auch durch die dramatische Dichtung wehte ein fremder, von Norden und Osten kommender Geisteshauch. Wie in Deutschland, so ist auch in Frankreich Ibsens pessimistisches Symbol-Drama ein Markstein. Vor dem Roman und dem Drama hat die französische Lyrik ausländische Empfindungswelt in sich aufgenommen. Vor allem vergötterte sie den rheinischen Sänger des „Buches der Lieder" Heinrich Heine. Aber erst seit der Décadence-Periode wurde sie bis ins Mark hinein kosmopolitisch und es ist daher auch kein Zufall, wenn einige der tonangebendsten Wortführer der Décadence Ausländer sind. René Ghil ist Belgier, Rodenbach ebenfalls, Huysmans ist Holländer, Maeterlink desgleichen, Jean Moréas ist Grieche, Stuart Merill und Vielé-Griffin sind Landsleute Edgar Poes.

Die höchsten Ehren genoss von Anfang an in diesen Kreisen aber ein Deutscher — Richard

Wagner. Edgar Poe, der Fürst aller Bohême-Poeten der Weltlitteratur und Richard Wagner, das hehre, tongewaltige Genie — sie beide sind die Geistesheroen der französischen Symbolisten, sie beide dürfen sich rühmen, am tiefsten auf die Poetik und die Kunstanschauungen des modernen Frankreich eingewirkt zu haben. Der grössere Teil muss freilich — besonders wenn wir den Gesamteinfluss berücksichtigen — dem deutschen Meister zufallen, den ein französischer Enthusiast als den „vrai dominateur de ce siècle“ feierte. Derselbe Kritiker zählt Poe, mit Carlyle und H. Spencer zu den „têtes de lumière du XIX. siècle.“ Heinrich Heine, der verhätschelte Liebling der französischen Romantiker und der Parnassiens, kommt in der Décadence-Epoche erst in zweiter Linie in Betracht, so oft auch noch heute von ihm in der Tageslitteratur unserer Nachbaren die Rede ist und so sehr ihn gerade Baudelaire und dann auch die beiden Goncourts liebten. Immerhin gehört auch Heine zu denen, die von den bedeutendsten Vertretern der französischen Modernen, als leitender Führer und vorbildlicher Neurer verehrt werden. Von einigen wird er sogar neben Wagner und Poe, als dritter genannt; so von Baudelaire, den Goncourts, von Villiers de l'Isle-Adam, und von dem talentvollen Kritiker Emile Hénnequin.

Um nachzuweisen, dass der Amerikaner nicht bloss zufällig einen so eminent geistesverwandten Dichter in Frankreich fand, um Edgar Poe's Dichtertriumph in Frankreich zu begreifen, müssten wir uns mit dem Seelenzustand jener Generation vertraut machen, die den durch Baudelaire vermittelten dichterischen Yankee-Messias wie einen Erretter begrüsste, einen Erretter aus der flachen, rohen terre-à-terre- und Bourgeois - Litteratur. Wir müssten den geistigen Boden untersuchen, in dem diese anglogermanische Saat so rasch Wurzel fasste und in bizarren, mystisch - phantastischen, in betäubend duftenden Blüten

emporschoss. Es genügt indessen hier zu betonen, dass wir in der ganzen Décadence-Poesie, — der französischen und der anderen (die zumeist Kopie ist), — nicht sowohl Krankheitssymptome, Irrenhausprobleme, Nervenerschlaffung und Ueberreizung, oder gar die traurigen Folgen grossstädtischer Sittenverderbnis zu sehen haben, als vielmehr ein Aufbäumen des Individuums, das sich von der kunstfeindlichen Masse erdrückt fühlt, eine natürliche, notwendige und logische und in gewisser Hinsicht nicht unerfreuliche Reaktionsströmung gegen den Naturalismus, gegen den Materialismus, gegen den Geist der Maschine, gegen die Moral des „struggle-for-life.“

Uebersinnliche Phantasten, mystische Pessimisten vom Schlage Poe's und Baudelaire's sind vor allem Kontrasterscheinungen, sie sind Produkte einer materialistischen Civilisation, die dem sensiblen Menschen den Fuss auf den Nacken setzt. Das Endliche, unter dessen Druck sie aufschreien, ekelt sie an; ihr Auge wendet sich ab von dem hässlichen und gierigen Getriebe und schweift ins Unendliche, ins Grenzenlose, und zwar auf allen Linien der Kunst. Die Poesie des Seelenkrampfes, der qualvollen Angst, des grauenvollen Grams und Schreckens, der selig mystischen Träume und der überirdischen Visionen ist nicht nur pathologisch zu deuten, gehört nicht nur in den Bereich litteratur-beflissener Psychiater, hier haben einstweilen noch auch litterarische Kritik und kulturhistorische Forschung ein Wort mitzureden. Ein österreichischer Vermittler des anglofranzösischen Symbolismus, Rudolph Lothar, schrieb einst: „Ein neues Sehnen in der Menschheit will erwachen nach dem Uebersinnlichen, Unfassbaren, Seelischen oder Göttlichen, nach alle dem, was die positive Strömung zurückgedrängt, missachtet hatte“. Und dieses inbrünstige Sehnen nach Schrankenlosigkeit, nach neuer künstlerischer Vollkommenheit und Schönheit empfanden gerade die am schmerzlichsten, welche selbst noch bis zum

krassesten Naturalismus hinabgestiegen waren — Edgar Poe und seine französischen Jünger von Baudelaire bis Verlaine.

* *
*

Ich glaube, der ältere A. Dumas war es, der, als man ihn fragte, welche Dichtung er für sein Meisterwerk halte, auf seinen Sohn, den jungen Autor der Kameliendame deutete und sprach: „Mon chef-d'œuvre, le voici!" . . . Fragt man die Litteraturgeschichte nach der bedeutendsten, einflussreichsten Schöpfung Edgar Poe's, so muss sie antworten: Charles Baudelaire. Der Verfasser der „Fleurs du mal!" ist in seiner Gesamterscheinung in der That nichts anderes, als ein litterarischer Doppelgänger des amerikanischen Poeten, der das Erbe Poe's übernommen. Von dem Tage an, da er dessen Werke kennen lernte, gehörte er sich nicht mehr selbst an. Die zwanzig Jahre, die er noch zu leben hatte, lebte er für Edgar Poe. Mit derselben mystischen Ehrfurcht, mit der gottesfürchtige Mönche des Mittelalters das Wort des Herrn übersetzten, goss Baudelaire die Werke des Amerikaners um. Poe in Frankreich einzubürgern, der französischen Dichtung, Poetik und Weltanschauung desselben gleichsam einzuimpfen, wurde von nun an sein Lebenszweck. Tiefe Gemeinschaft der Seelen, des Temperaments und der Lebensschicksale hat sie zusammengeführt. Auf beide lässt sich, ebenso wie auf Byron und Coleridge, auf Leopardi, auf Heine, Grabbe, Lenau und auf Weltschmerzdichter vom Schlage Gérard's de Nerval und Heinrich Leuthold's das berühmte Wort anwenden: Ihre Seele ist mit einer Wunde zur Welt gekommen. Unrichtig ist es daher, wenn behauptet wird, es sei Baudelaire bloss ein romanischer Abglanz des genialen Amerikaners; er hat vielmehr die litterarische Mission Poe's vollendet. Wir können die beiden nicht voneinander trennen; „ihre Einflüsse" — sagt

Charles Morice, der Historiker der modernen Dichterschule — „müssen wir stets als brüderliche lieben."

Und auffallend ähnlich sind auch die Lebensschicksale der beiden. Beide hatten in ihrer Jugend gute Tage gesehen, mit derselben innigen Liebe hingen beide an der Mutter, während sich der eine wie der andere vom Vater lossagte. Poe vom Pflegevater, Baudelaire vom Stiefvater. Beide waren dem Weibe, das sie an ihr Leben gekettet, in treuer Liebe ergeben. Poe seiner zarten, liebreizenden, aber kränklichen Gattin Virginia, deren Tod er nie verschmerzte; Baudelaire seiner „grande Taciturne", einer ungebildeten Negerin, die er als junger Bursche aus Indien heimgebracht. Beide gingen, einem unwiderstehlichen Drang folgend, dem Willen der Eltern trotzend, unter die Schriftsteller; beide verachteten das Urteil der Menge, beide waren von tiefstem Schönheitsverlangen erfüllt, beide besassen jene stolze, litterarische Unabhängigkeit, welche die Nachwelt ehrt, die Mitwelt aber niemals ungestraft lässt. Grundverschieden aber waren die Ursachen jenes Uebels, das beide zu Grunde richten sollte. Während Baudelaire zu narkotischen, sinnbetäubenden Mitteln griff, um der hässlichen Wirklichkeit und vor allem seinem eigenen Ich zu entfliehen und sich auf künstlichem Wege in seine Traum- und Visionenwelt zu versetzen, war Poe, wie wir gesehen, bloss das machtlose Opfer einer Geist und Körper verheerenden Krankheit. Poe war der Sklave eines ererbten Lasters. Baudelaire, der gesunde und normale Eltern gehabt, hat sich im Pfuhl des ausschweifenden Pariser Lebens zum guten Teil selbst entnervt, mag auch in ihm der Giftkeim der Hysterie geschlummert haben. Und schliesslich trennte diese beiden Führer der Décadencedichtung nicht nur ein Ocean, sondern die Rasse. Baudelaire ist das Produkt der überreifen, nervenmüden, im innersten Marke erkrankten romanischen Rasse, die sich wieder erholen wird, wie sie es schon oft gethan, — Poe war ein Anglo-

Germane, der sich trotz seinem zerrütteten Körper und Geist bis zuletzt seinen scharfen, analytischen Verstand und, was hier noch schwerer wiegt, das reine, ideale, kindliche Gemüt bewahrte. Diesen Unterschied wollte wohl auch der feinsinnige Dichter und Essayist Wilhelm Weigand andeuten, als er schrieb: „Während der Germane (Poe) Gestalten von übernatürlicher, geisterhafter Schöne und Reinheit, mit todkranken, bezaubernd tiefen Augen in dreifach gemeisselter Sprache schuf, findet der sinnliche Romane nur die Schönheit der Courtisane, und seine Phantasie wird grausam, ironisch, satanisch, d. h. romantisch im Superlativ.“

Den satanischen Ekel des Uebersättigten, die Wollust, mit welcher der für weihrauchduftende Mystik schwärmende Katholik die heiligsten Dinge und Gesetze mit Füssen trat, den tiefen Abscheu des Uebersättigten, der in dem Weibe nur die giftige, schöne Sumpfblüte einer erzfaulen Kultur sieht — all diese in den „Fleurs du mal“ wuchernden Symptome werden wir bei Edgar Poe vergebens suchen. Und wenn es auch ein genialer Dichter war, der sich in die nachtgeborne Dämonie verirrte, wenn auch grosse Kunst und Schönheit diesen Satanismus adeln und wir manche „Blume des kranken Leids“ bewundern, so kann doch nicht weggeleugnet werden, dass Baudelaire verderbliches Gift in die moderne Litteratur geträufelt hat. Nur richten dürfen wir nicht und vergessen, dass ihm die vergangene und gegenwärtige Kultur das Gift kredenzt, dass Baudelaire und Poe grosse Künstler waren und nur Künstler sein wollten, dass sie beide die landläufige justemilieu-Moral, das Alltagsempfinden im Grunde nur deswegen verletzen, weil ihnen die Schönheit, jene Schönheit, an die sie glauben, als einziges Gesetz aller Kunstübung galt — eine Künstlermoral, die ich unerschrocken in einer Versammlung gelehrter Philologen vertreten durfte, die in der Heimatstadt Heinrich Bulthaupt's tagte, in dessen Novelle Ganymed zu

lesen steht: „Wenn mir die Schönheit nahe tritt, wo immer in welcher Gestalt, da entzündet sich das Gewelle meines Blutes in heisser Leidenschaft.“

* *
*

Edgar Poe war nicht der erste, der Baudelaire's Hang zum Absonderlichen nährte, und wiederum ist auch Baudelaire nicht der erste gewesen, der Poe in Frankreich eingeführt. Beides ist irrtümlich behauptet worden. Lange bevor man in Frankreich etwas von Poe wusste, gehörte Baudelaire schon zu den eifrigsten Anhängern eines deutschen Dichters, dessen Einfluss vielfach mit dem des Amerikaners zusammenfällt. Des bereits erwähnten E. T. A. Hoffmann's tolle, geist- und phantasiereiche Erzählungen sind gemeint, die zündend auf einige Köpfe der französischen Romantik einwirkten und die zweifellos für Frankreich, wo der „genre hoffmannesque“ eine Zeit lang Modesache war, eine grössere Bedeutung hatten als für Deutschland. Falsch ist aber andererseits, was man allenthalben lesen kann, dass die Franzosen durch diese Geschichten ein ganz neues poetisches Gebiet kennen gelernt — und zwar doppelt falsch, weil Hoffmann selbst in die Spuren des bizarren, kabalistischen französischen Zauberpsychologen Jacques Cazotte trat, den auch einige französische Romantiker und der deutsche Grillparzer sehr wohl kannten.

Ferner hatte sich Baudelaire schon in seinen Jugendjahren, ebenso wie Victor Hugo, in die gruseligen Mord- und Gespenstergeschichten des Irländers Maturin vertieft, dessen Roman „Melmoth“ in Bezug auf die Gruselmotive weder hinter den jämmerlichen Alpdrück-Schauergeschichten der berüchtigten Anna Radcliffe noch hinter denen Cazotte's und Poe's zurücksteht.

Die kleine litterarische Mär, dass Baudelaire den transatlantischen Dichter entdeckte, haben in erster Linie Théophile Gautier und Maxime du Camp auf dem Gewissen. Der Name Poe's wurde in Frankreich vielmehr zuerst durch einen ziemlich sensationellen Plagiatsprozess bekannt. Anfangs der vierziger Jahre erschien im Witzblatte „Charivari“, und zwar ohne Poe's Namen, die Uebersetzung der Kriminalnovelle „The murders in the rue Morgue“, die Poe kurz zuvor (1841) für „Grahams Magazine“ geschrieben hatte. Einige Jahre darauf brachte die Zeitung „Le Commers“ dieselbe Geschichte unter dem neuen Titel: „L'Orang-Outang“, worauf eine dritte Zeitung „La Quotidienne“, den Schwindel aufdeckte und nun ihrerseits die Poesche Erzählung abdruckte. Es kam zum Prozess, in welchem der „Quotidienne“ der Beweis gelang, dass der Orang-Outang des „Commers“ aus dem Englischen eines gewissen Edgar Poe übersetzt sei. Das Aufsehen, dass dieser Zeitungsskandal in weiteren Kreisen erregt hatte, wusste eine Madame Isabelle (oder Amélie) Meunier auszunützen, indem sie für verschiedene Zeitungen eine Reihe der originellsten Geschichten Poe's übersetzte, die sie später in einem Bande herausgab. Bald darauf begann sich auch die Kritik für den seltsamen amerikanischen Novellisten zu interessieren. Die erste bemerkenswerte, sachkundige und sympathische Studie brachte die „Revue des deux Mondes“ am 15. Oktober 1846. Sie stammt aus der Feder des Litterarhistorikers E. D. Forgues, der seiner Arbeit die 1845 in New-York erschienenen „Tales by Edg. A. Poe“ zu Grunde legte. Ihn frappierte vor allem der mathematische Geist, der nüchterne Scharfsinn Poe's. Manches erinnert ihn an den „Essai philologique sur les probabilités“ des berühmten Planetenforschers Laplace, der einen ähnlichen Einfluss auf einige unruhige Geister ausgeübt habe . . . „une véritable fascination sur certains esprits que la puissance du raisonnement subjugue, enivre, et sur lesquels

une vérité nouvelle agit comme une pipe d'opium; une cuillerée de hachich.“

Erst jetzt wurde Baudelaire's Aufmerksamkeit auf Poe gelenkt, wie dies aus folgendem Briefabschnitt deutlich hervorgeht. Es heisst dort:

„Ich kann Ihnen etwas Unglaubliches, höchst Seltsames mitteilen. 1846 oder 1847 war es, als ich einige Fragmente von Poe kennen lernte: eine eigentümliche Bewegung bemächtigte sich meiner. Da seine Gesamtwerke erst nach seinem Tode herausgegeben wurden, scheute ich keine Mühe, um mit Amerikanern, die in Paris lebten, in Verbindung zu treten, in der Hoffnung, mir von ihnen die Zeitungen, die Poe redigiert hatte, zu verschaffen. Und nun mögen Sie es mir glauben oder nicht: ich fand dort Gedichte und Novellen, die mir selbst vorgeschwebt hatten, nur unbestimmt verschwommen und verworren; Poe hat meine eigenen Gedanken bis zur Vollendung verkörpert.“

Immerhin wurde Poe nicht mit einem Schlage das poetische Idol Baudelaire's. Anfangs zog diesen nur das verblüffende, das so ganz Eigenartige in Poe's Schöpfungen an. Der Künstler geist fühlte sich zum Künstler hingezogen; das Künstler herz hatte sich noch nicht ergeben. Zuerst sah er bloss sein Sehnen nach Neuem, Absonderlichem, sein Allverlangen und Ringen, den abgegrenzten Daseinsformen, der Philisterkunst zu entrinnen, befriedigt — „ployer . . . . au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau“. — So schreibt er in der kleinen Einleitung, die er seiner ersten Poe-Uebersetzung (in der „Liberté de penser“, 15. Juli 1848) vorausschickte u. a.: „. . . Es war in letzter Zeit viel von Edgar Poe die Rede. Sein Ruhm kam mit einem Bändchen Novellen übers Meer. Er erregte vor allen Dingen Erstaunen, viel mehr Erstaunen als Teilnahme und Bewunderung“. — Nach und nach vertiefte sich Baudelaire nicht nur in die

Werke Poe's, sondern auch in die Sprache desselben. Als Zwanzigjähriger hatte er während eines längeren Aufenthalts in Indien etwas englisch gelernt. Da er fühlte, dass seine sprachlichen Kenntnisse nicht genügten und dass es mit dem litterarischen Englisch nicht gethan sei, um Poe vollgültig zu übersetzen, suchte er sich vor allem das amerikanische, volkstümliche Englisch anzueignen, wobei er auf folgenden Einfall verfiel. Er wurde Stammgast der Kneipen der Rue de Rivoli, wo die englischen und amerikanischen Kutscher, Stallknechte und Jockeys verkehrten und ihren Sherry, ihren „Ale and Stout" tranken.

Anfangs der fünfziger Jahre finden wir ihn schon ganz im Banne seines Abgotts. Jetzt dichtet, denkt, redet, handelt und schreibt er nur noch für Poe. Kein Verleger, kein Kritiker ist vor seinem Poe-Enthusiasmus sicher. Niemand entgeht seiner Frage: „Connaissez-vous Edgar Poe?" — Wer etwas von ihm weiss, muss es erzählen, wer ihn nicht kennt, muss herhalten und eine begeisterte Schilderung über sich ergehen lassen. Er zwingt Bekannte und Unbekannte, sich für Poe zu erwärmen und zu verwenden. Er verfolgte die ausländischen Buchhändler in Paris mit Fragen über die verschiedenen englischen Ausgaben der Poeschen Werke. Kannten dann die Betreffenden weder den Autor noch dessen Werke, was meistens der Fall war, so geriet Baudelaire, der nicht begriff, wie man leben konnte, ohne über jede Einzelheit von Poe's Leben und Werken unterrichtet zu sein, ausser sich vor Wut. Asselineau, ein treuer Freund Baudelaire's, erzählt, wie der Dichter ihn einmal in ein Pariser Hôtel geschleppt, um dort einen amerikanischen Litteraten aufzusuchen, der Poe gekannt hatte. Wie sie in das Zimmer eintraten, fanden sie den Yankee im notdürftigsten Unterhosenkostüm, umringt von einer kleinen Flotte von Schuhen und Stiefeln, die ein Schuhmacher ihm der Reihe nach anprobierte. Das hinderte aber Baudelaire nicht im geringsten, den schuhbedürftigen Landsmann Poe's so-

fort ins Verhör zu nehmen. Als der wahrscheinlich nicht besonders gut gelaunte Herr im Négligé Poe als einen etwas verdrehten und verschrobenen Kopf bezeichnete, machte sich Baudelaire wütend davon, seinem Freunde verächtlich zurufend: „Es ist ja nur ein Yankee!“ — Eine beredte Sprache sprechen vor allen Dingen Baudelaire's Briefe an den einflussreichen Kritiker Sainte-Beuve, den der Poe-Enthusiast mit aller Gewalt für den Dichter seines Herzens gewinnen wollte. „Ich schicke Ihnen, mein lieber Gönner, eine Art von Litteratur, schreibt Baudelaire am 19. März 1856, für die Sie sich wohl kaum so begeistern werden, wie ich. Edgar Poe, der zu Hause nicht viel gilt, muss, so will ich es, für Frankreich ein grosser Mann werden; ich kenne Ihren Mut und Ihren für das Neue so offenen Sinn und daher habe ich Michel Lévy (dem Verleger der Baudelaireschen Uebersetzung Poe's) Ihre Unterstützung zugesichert“. . . Einige Tage darauf teilt er ihm mit, dass er mit einer Studie über Poe's litterarische und wissenschaftliche Ansichten beschäftigt sei. „Wegen der letzteren muss ich an Herrn von Humboldt schreiben, um mir sein Urteil über ein kleines, ihm gewidmetes Buch zu erbitten“. Das Buch, über das ihm der damals siebenundachtzigjährige Alexander v. Humboldt Auskunft geben soll, ist Poe's „Eureka“, ein „Gedicht in Prosa“, in dem Poe die tiefsten Fragen der Wissenschaft und der Menschheit berührt — freilich nicht als wissenschaftlich gebildeter Naturforscher, sondern als phantasiereicher Dichter. Nur so ist dieses seltsame Werk zu verstehen, das den Stempel eines grossen Geistes trägt und der Welt einige neue Gedanken von höchstem Fluge gegeben.

Baudelaire beschwört Sainte-Beuve, jenen nicht zu glauben, die in Poe nur einen amerikanischen „Jongleur“ sehen. Nimmermüde wurde er, auf das Uebernatürliche in Poe's Lyrik und Prosa hinzudeuten. In seinem Schreiben vom 14. Juni 1858 kommt er auf Loëve-Veimars

zu sprechen, den Zeitgenossen und Landsmann Heines. Dieser Franzose gewordene deutsche Israelit — der als Litterat und Diplomat eine etwas zweifelhafte Rolle gespielt — hatte E. T. A. Hoffmann's Erzählungen in Frankreich eingebürgert. „Man hat so viel Aufhebens von Loëve-Veimars gemacht und von den Diensten, die er der französischen Litteratur erwiesen! Findet sich wohl einmal ein Wackerer, der dasselbe von mir sagen wird? Wie soll ich es anstellen, wie mich bei Ihnen einschmeicheln, damit Sie es für mich thun? Was ich von Ihnen verlange, ist doch nur gerecht und billig u. s. w.“ Und wie gut Baudelaire seine Pappenheimer kennt! Stets ist er besorgt, dass Poe's Name ja richtig geschrieben werde. Sehr geschickt weiss er seine Lektion bei Sainte-Beuve anzubringen: „Ich bin überzeugt, dass ein Mann, der so sorgfältig arbeitet, wie Sie, es mir nicht übel nehmen wird, wenn ich ihn bitte, die Orthographie des Namens Edgar Poe zu beachten. Kein „d“ (nämlich nicht Edgard) kein Trema und kein Accent!“ — Verlorene Mühe! Die Franzosen schreiben heute noch, mit wenigen Ausnahmen P o ë.

Dass Baudelaire auch den grossen Denker und Kulturhistoriker H. Taine mit seiner Poe-Propaganda nicht verschonte, geht aus folgendem, in mancher Beziehung höchst merkwürdigen und so gut wie gar nicht bekannten Briefe T a i n e s vom 20. März 1865 hervor. Der Verfasser der im Jahre zuvor erschienenen „Histoire de la littérature anglaise“ schreibt: Ich bin dermassen mit Arbeit überbürdet, und meine Gesundheit ist so schwach, dass ich ausser Stande bin, Ihnen den verlangten wichtigen Artikel zu schreiben. I c h b e w u n d e r e P o e s e h r , er ist der Typus des germanischen Engländers mit tiefen Intuitionen und mit einem erstaunlich überreizten Nervensystem. Er hat nicht viele Saiten, aber die drei oder vier, die ihm gehören, lässt er in furchtbarer und erhabener Weise erklingen. E r e r i n n e r t

an Heine, nur ist bei ihm alles ins Schwarze Düstere übertragen; der Alkohol hat seine Wirkung nicht verfehlt. Aber wie fein, wie richtig ist seine Analyse! Für „Eureka“, in der er wie Balzac in „Seraphita“ und Victor Hugo in „Les Contemporains“ Philosophie treibt, kann ich mich nicht begeistern. Wie schade, dass Sie die 108 Verse des „Newermore“ (!) nicht in englischer Sprache wiedergegeben haben! Und dennoch, welche Uebersetzung! Sie haben Poe's Ton in seiner ganzen Herbheit, mit seiner Kraft und Modulationsfähigkeit getroffen“ . . . .

Vier Jahre lang soll sich Baudelaire für das Uebersetzungswerk vorbereitet haben, an das er dann mit einer seltenen Begeisterung und Ausdauer ging. Leider hat er die geplante „Histoire de ma traduction“ nicht geschrieben. Die Bibliographie seiner Poe-Uebersetzungen und besonders die Aufzeichnungen seines treuen Freundes und Biographen Asellineau erzählen uns jedoch genug. Unter anderm bestätigen sie von neuem, dass Meisterwerke niemals spielend geschaffen werden. Und als ein Meisterwerk werden Baudelaire's Nachdichtungen — ganz abgesehen von den weittragenden Wirkungen derselben — stets gelten; dies Zeugnis stellt ihnen sowohl die französische, als auch die englische Kritik aus. Das einstimmige Urteil lautet: „admirable“. Poe wurde nun in jähem Zuge eine Berühmtheit. Freilich keine populäre, ebensowenig wie sein Uebersetzer. Die Poe-Baudelaireschen Anschauungen über Art, Zweck und Ziel der Dichtkunst, die Werke, in denen der Amerikaner und der Franzose ihre poetischen und philosophischen Prinzipien verwirklicht, sie sind nicht für den Gaumen der Menge geschaffen; sie sind Geistesspeise für den litterarischen Feinschmecker, für die Elite der Gebildeten und zwar nur derjenigen, die sich von der Tradition losgesagt. Aesthetische Grundprinzipien wie: „Das Schöne ist immer bizarr“ sind nicht jedermanns Sache. Doch davon noch später. Einer der

ersten und bedeutendsten Franzosen, die in dem Vermittelungswerk Baudelaire's eine litterarische Botschaft begrüssten, war der alte Romantiker Théophile Gautier, der enthusiastische Freund Victor Hugo's und Heine's. „Baudelaire haben wir es zu danken, dass uns die seltene litterarische Ueberraschung zuteil wurde, etwas nie Dagewesenes zu kosten . . . .“ Dieser staunenerregende amerikanische Geistestrank erinnert ihn an die merkwürdigen, aus prickelndem und zischendem Sodawasser mit Eis und allen möglichen exotischen Alkoholingredienzien zusammengesetzten amerikanischen Getränke. Beim Lesen dieser Geschichten, welche die Bezeichnung „extraordinaires“ vollauf rechtfertigten, habe sich seiner eine schwindelähnliche Betäubung bemächtigt.

Im Frühjahr 1852 veröffentlichte Baudelaire in der damals tonangebenden „Revue de Paris“ seine von höchster Begeisterung getragenen biographischen und kritischen Studie „Edgar Poe, sa vie et ses ouvrages“. Kurz darauf brachte der „Artiste“ seine formschöne Prosaübertragung des seither so berühmt gewordenen Gedichtes „The Raven“. Aber er selbst weiss es am besten, dass die Uebersetzungskunst diesem Gedichte gegenüber ohnmächtig ist. Um sich einen Begriff von dem Zauber der Poeschen Muse zu machen, sagt er, müsste man Lamartine's schönste Klagelaute, Victor Hugo's prächtigste Rhythmen und Gautier's kunstvoll gemeisselte Wortgebilde in ein Ganzes verschmelzen können. Es ist das Lied der schlafraubenden Verzweiflung — nichts fehlt: die fiebernden Gedanken, die Gewalt der Farben, krankhaftes Grübeln, die stammelnde Angst und selbst jene bizarre Heiterkeit, der Galgenhumor, der den Schmerz nur noch entsetzlicher macht — alles hat Poe in seinen Never-more-Gesang hineingelegt. Aus den biographischen Studien, den verschiedenen Einleitungen und zahlreichen Aeusserungen Baudelaire's, die sich mit Poe und seinen Werken beschäftigen, sei bloss

eine Charakteristik der Poeschen Dichtkunst herausgegriffen, die in wenigen Worten die Eigenart Poe's trefflich wiedergiebt und ferner auch für Baudelaire's Poe-Begeisterung bezeichnend ist.[3]) „Poe ist der Dichter der Nerven (— et même de quelque chose de plus!) — er ist der beste, den ich kenne . . . . Die Ausnahmen des menschlichen Lebens und der Natur; die ungestüme Wissbegierde des Genesenden, die von entnervendem Strahlenglanz umwobenen sterbenden Jahreszeiten; die heissen, feuchten und mistigen Tage, in denen die Nerven unter dem Druck des Südwinds erschlaffen, wie die Saiten eines Instruments, und sich die Augen mit Thränen füllen, die nicht aus dem Herzen aufsteigen; den Sinnestaumel, der erst unsicher schwankt, bald aber klar sieht und dann denkt, wie ein Buch; den Aberwitz, der sich in den Verstand festkrallt, um ihn dann mit einer furchtbaren Logik zu beherrschen; die Hysterie, die sich des Willens bemächtigt; den Geist des Widerspruchs, der sich zwischen den Verstand und die Nerven stellt und die Seele des Menschen dermassen verstimmt, dass sich sein Schmerz nur noch durch Lachen Luft machen kann — diese ganze abnorme Welt der „Ausnahmen“ hat keiner mit einem Zauber umgeben, wie Poe. Er zergliedert selbst die flüchtigste Regung, er wägt das Unwägbare ab und beschreibt mit entsetzlich wirkungsvoller, peinlichster Sorgfalt und wissenschaftlicher Schärfe all das Imaginäre, das den Nervenmenschen umflattert und zum Uebel drängt. „Comme notre Eugène Delacroix, qui a élevé son art à la hauteur de la grande poésie, Edgar Poe aime à agiter ses figures sur des fonds violâtres et verdâtres où se révèlent la phosphorescence de la pourriture et la senteur de l'orage“ . . . Das ist der Poe Baudelaire's; es ist nicht der ganze, der echte Poe, aber es ist jener Poe, der es Baudelaire angethan.

Die meisten der „histoires extraordinaires“ Poe's erschienen in den Jahren 1854|55 in dem Feuilleton des

„Pays". Die erste dieser Geschichten leitete Baudelaire mit einer „lettre dédicace à Mme Maria Clemm" ein. Diese Mrs. Clemm ist eine jener herrlichen Frauengestalten, die eine gütige Vorsehung zuweilen unglücklichen Dichtern mit auf den Lebenspfad giebt, einer jener seelenguten Schutzengel, die mit den Schwachen und Kranken leiden und mit zarter Hand selbst in die bittersten Tage der Not rosige Stunden streuen. Und die für Poe litt und kämpfte und auch nach dessen Tode unermüdlich und leidenschaftlich sein Andenken verteidigte, war des Dichters leibliche — Schwiegermutter. Jetzt, denke ich, wird uns doch jeder glauben, dass Poe ein aussergewöhnlicher Mensch war! Baudelaire's gefühlsinnige Widmung beginnt mit den Worten: „Schon lange sehnte ich mich danach, Ihr mütterliches Auge mit dieser Uebersetzung eines der grössten Dichter dieses Jahrhunderts zu erfreuen; aber das litterarische Leben ist voller Lockungen und Hemmnisse und so befürchte ich, dass mir Deutschland in der Erfüllung dieser ehrfurchtsvollen Huldigung zuvorgekommen, die dem Andenken eines Mannes gebührt, der wie die Hoffmann, die Jean-Paul und die Balzac weniger seiner Heimat, als der ganzen Welt angehört . . ." Und die Schlussworte lauten: „Leben Sie wohl, verehrte Frau; von den verschiedenen Begrüssungsformen, die ein Schreiben beschliessen können, das eine Seele der anderen entsendet, kenne ich nur eine, die den Gefühlen entspricht, die mir Ihre Person einflösst: „Goodness, godness." Ch. B.

Mit der peinlichsten Sorgfalt überwachte Baudelaire 1856 den Druck des ersten Bandes der „Histoires extraordinaires", die von Lévy in Paris verlegt wurden. Er mietete sich neben der Druckerei ein und war monatelang unsichtbar. Auch das Buch ist Maria Clemm zugeeignet: „à la mère enthousiaste et dévouée, à celle pour qui le poète a écrit ces vers" — und nun folgt die Uebersetzung jenes rührend innigen Gedichtes „to my mother",

mit dem der dankbare und abnorme Eidam dieser nicht minder abnormen Schwiegermutterliebe ein unvergängliches Dichterdenkmal setzte.

Kurz bevor Baudelaire den dritten Band der „Histoires extraordinaires" herausgab, erschienen seine „fleurs du mal" (1857) mit dem bekannten Kunst- und Skandalerfolge; jene berückenden, beängstigenden, dämonisch schönen und hässlichen Gedichte, die die neue Generation (zwischen 70 und 90) auswendig wusste, wie die vorhergehende jene Alfreds de Musset, jene von Genie und Krankheit gezeugten Verse, die sogar einem Victor Hugo das Bekenntnis entlockten: „Vous avez doté le ciel de l'art d'un je ne sais quel rayon macabre; vous avez créé un frisson nouveau."

Der Umstand nun, dass Baudelaire sich bereits durch seine Poe-Uebersetzungen einen Namen gemacht, führte zu dem begreiflichen Irrtum, in den „Fleurs du mal" überall den Einfluss Poe's zu wittern. Nun steht aber fest, dass eine ganze Reihe der „Fleurs du mal"-Gedichte in verschiedenen Zeitschriften erschienen waren, lange bevor sich Baudelaire mit Poe identifiziert hatte, d. h. dass die meisten schon Mitte der Vierzigerjahre entstanden sind. Es ist daher schlechterdings ein Anachronismus, wenn Gautier in seinen Portraits contemporains Pag. 161 schreibt: „Es thut der Originalität Baudelaire's keinen Abbruch, wenn wir sagen, dass man in den „Fleurs du mal" wie einen Wiederschein der mysteriösen Art Edgar Poe's auf romantischem Farbengrund erblickt." Wir irren wohl nicht, wenn wir in Gautier den Urheber dieses litterarischen Irrtums sehen.

Bei einigen, später entstandenen Gedichten, die Baudelaire in seine „Fleurs du mal" aufnahm, lassen sich allerdings sowohl Anklänge an Poe's Eigenart, als auch direkte Anlehnungen leicht nachweisen. Ein echter Edgar Poe ist z. B. jenes unheimliche Gedicht „Une martyre",

in dem er eine von Mörderhand verstümmelte Frauenleiche schildert:

Un cadavre sans tête, épanche, comme un fleuve,
Sur l'oreiller désaltéré
Un sang rouge et vivant dont la toile s'abreuve
Avec l'avidité d'un pré.

Eine sofort in die Augen springende Entlehnung findet sich in dem herrlichen Sonett „Le flambeau vivant", das eigentlich nicht viel mehr als eine freie Umdichtung des dritten Teils des Poeschen Gedichtes „To Helen" ist, eine der vollendetsten lyrischen Schöpfungen des Amerikaners.*)

Mitte der Fünfzigerjahre war es, da Baudelaire an seinen Verleger Poulet-Malassis schrieb: „Ich bin nun fest entschlossen, mich künftig von allen menschlichen Streitereien fern zu halten und nunmehr nur noch dem grossen Traum nachzugehen, die Metaphysik auf den Roman anzuwenden." Mit anderen Worten: Edgar Poe nachzueifern und die von diesem aufgestellten poetischen Satzungen zu befolgen. Dass es ihm damit Ernst war, geht aus den spärlichen Roman-Fragmenten und aus der Liste der Titel zahlreicher Entwürfe hervor. Vollendet hat er von alle dem nichts, aber das wenige, das wir von seinen novellistischen Plänen wissen, beweist zur Genüge, dass er ganz in den Werken und Ideen Poe's aufgegangen. Ueberall dieselbe düstere tragische, in Visionen und Traumgebilden schwelgende Phantasie; daneben einige Vorwürfe zu Grauen erregenden Verbrechergeschichten und zu philosophischen Thesenerzählungen. Das Stückwerk verrät jedoch schon, dass Baudelaire der ideale Sinn und der tief sentimentale Zug seines Vorbildes fehlten, dass er sich im Grunde nur die Kunst des Amerikaners anzueignen suchte und den Poeschen Geist nicht in seiner Tiefe zu erfassen verstand. Den Künstler Edgar Poe hat er begriffen — dass er dem

Metaphysiker und dem Ideologen nicht gewachsen war, haben moderne französische Kritiker nachgewiesen. Dagegen hat sich Baudelaire einige wesentliche Lehrsätze der Poetik, die Poe in seinen kritischen Essays, vornehmlich in der Studie „The poetic principle“ niedergelegt, zu eigen gemacht, um sie dann der französischen Décadence-Dichtung, die in ihm ihren Meister sieht, zu übermitteln. Es sind dies die folgenden poetischen Grundprinzipien des Amerikaners: Die erste und letzte Bedingung sei, dass eine Stimmungswirkung hervorgebracht werde; der Eindruck muss ein einheitlicher sein, und damit die Einheit der Empfindung gewahrt werde, damit eine tiefe Seelenstimmung eintrete, muss das poetische Werk, vor allem das Gedicht, von kurzer Dauer sein. Die Poesie hat einzig und allein dem Geschmack, dem künstlerischen Empfinden der Schönheit zu dienen; mit dem Verstand, mit dem Gewissen, mit der Wahrheit ist sie nur entfernt verwandt. Wahrheit und Dichtung verhalten sich zu einander wie Wasser zu Oel, sie können nicht vermengt werden. Auch soll die Dichtung nicht Sklavin der Leidenschaft sein und erst recht nicht Dienerin lehrhafter Moral. Das Kunstwerk darf nicht das Ergebnis rascher und unüberlegter Spontanität sein, sondern muss ruhig und bewusst geschaffen werden. Oder wie Weigand die Poeschen Lehren zusammenfasst: „Das poetische Prinzip ist nur die menschliche Schönheit und die Manifestation dieses Prinzips wird immer in der Stimmungserregung der menschlichen Seele gefunden, ganz unabhängig von der Leidenschaft, welche das Herz berauscht, oder der Wahrheit, welche den Verstand befriedigt.“

Wie weit Baudelaire's Verehrung für den Dichter der „Tales of the Grotesque and Arabesque“ ging, bezeugt die Notiz, die er als sterbender, geistig und physisch schon gebrochener Mann in sein Tagebuch eintrug: „Ich habe mir selbst geschworen, hinfort nach

folgenden, ewigen Regeln zu leben: Jeden Morgen zu Gott zu beten . . . zu meinem Vater, zu Mariette und zu P o e, damit sie meine Fürbitter seien — zu beten, dass sie mir die nötige Kraft verleihen, um meinen Pflichten zu leben" etc. etc. Und in dem Entwurfe eines Feuilletons, in dem der Todkranke das Andenken Heine's gegen die Angriffe des Modekritikers Jules Janin in Schutz nehmen wollte, heisst es: „Warum denn immer die Freude? Etwa um uns zu zerstreuen? Warum soll denn die Trauer nicht auch ihre Schönheit haben? Warum nicht auch das Entsetzen? . . . Byron, Tennyson, Edgar Poe, Lermontoff, Leopardi, Espronceda . . . haben die denn Margot besungen?! Nun ja, ich habe keinen einzigen Franzosen genannt! Frankreich ist arm!"

Im innersten Sanktuarium seines Poetenherzens duldete Baudelaire neben Poe nur noch einen — R i c h a r d W a g n e r. Zu wenig ist es bekannt, dass der Dichter der „Fleurs du mal" der erste bedeutende Franzose war, der den Adlerflug dieses welterobernden, universellen Kunstgenies erkannte, der Wagner's Grösse verkündete zu einer Zeit, da sich der deutsche Tonschöpfer noch lange nicht die eigene Heimat erobert hatte. Des Meisters Musik spendete dem so schrecklich langsam und sicher der Geistesnacht entgegensiechenden Baudelaire beglückenden Sonnenschein. Ueber die abgehärmten und leblosen Züge des Dichters, der schon der Sprache beraubt war, glitt ein glückliches Lächeln, wenn Richard Wagner's Name genannt wurde. Das ist, dünkt mich, nicht der excentrische Snobbismus des nach Fremdartigem und Absonderlichem haschenden Dichtersonderlings — das ist vielmehr das grosse Ahnen einer schönheits-trunkenen, echten Poeten-Seele, eines ausserordentlichen Menschen, der seiner Zeit vorauseilt und der Kunst neue Wege bahnt.

Zu den wärmsten, gefühl- und verständnisvollsten Nekrologen, die dem 1867 endlich erlösten Baudelaire gewidmet wurden, gehört der Nachruf des bekannten

Akademikers und neuerdings arg geplagten Administrators der „Comédie-Française", Jules Claretie, der in seiner Jugend ein begeisterter Anhänger Baudelaire's war. Ein Beweis, dass es auch ein „Poe-Baudelairianer" in der offiziellen Litteratur weit bringen kann, vorausgesetzt, dass er sich bei Zeiten von dem Baudelairisme lossagt. Ob wohl Claretie heute noch zu dem schönen Abschiedsworte seines Nachrufs steht: „Baudelaire va rejoindre Edgar Poe dans le Panthéon idéal des maîtres. Si ce Panthéon a des caves sombres, le Français et le Yankee s'y rencontreront"?

Wir aber wollen mit einem deutschen Dichterworte von diesen beiden grossen und einsamen Schattengestalten der modernen Litteratur scheiden, mit jenem Verse aus dem ergreifenden Lebewohl, das Ferd. Freiligrath einem toten, deutschen Poe, dem vom Geniemartyrium befreiten Grabbe weihte. Es passt Wort für Wort für den amerikanischen und den französischen Dichter- und Leidensgefährten Grabbes:

Du warst ein Dichter! Kennt ihr auch den Sinn
Des Wortes, ihr, die kalt ihr richtet?
Der Geist, der unter diesem Hirn gehaust,
Zerbrach die Form — lasst ihn! Er hat gedichtet.

II. Die französische Moderne im Gefolge Edgar Poe's.

Eine stattliche Anzahl der verschiedenartigsten führenden Geister dankt die Weltlitteratur der Neuzeit dem jungen, amerikanischen Schrifttum, das kaum seit einem halben Jahrhundert die Kinderschuhe abgelegt hat. Einflussreiche und starke Lehrmeister sind dort der alten Welt erstanden, Poeten und Denker, die neue Ausblicke und Ziele, neues litterarisches Gemeingut schufen. Eine

Litteratur, die sich mit Männern vom Schlage der Emerson, Hawthorne, Edgar Poe und Walt Whitman am internationalen Weltmarkt schöngeistigen Schaffens beteiligt, darf mitreden. Nord-Amerika hat sich nunmehr auch die litterarische Unabhängigkeit errungen; es besitzt eine Nationallitteratur, die schon ein gut Teil ihrer Schuld an die Litteraturen des Kontinents, mit deren Geisteskultur sie einst versorgt wurde, abgetragen.

Bis zur späten Entdeckung der eigenartigen Schönheiten der Lyrik des Neutöners Walt Whitman stand die düstere, absonderliche Gestalt des amerikanischen Mystikers Edgar Poe im Vordergrund des europäischen Interesses. Poe, und nicht etwa der den deutschen Gebildeten bekanntere Longfellow, wurde nicht nur von den litterarischen Feinschmeckern, sondern auch von ernsten Kennern für den genialsten und typischsten Vertreter der amerikanischen Dichtkunst gehalten, für den Verkünder und Offenbarer einer neuen, fremdartigen Poesie. Und dies vor allem in seiner eigentlichen litterarischen Heimat, in Frankreich, durch dessen Vermittlung er in die Weltlitteratur einging.

Mit ähnlicher liebevoller Begeisterung hatte die französische Litteratur schon drei andere Dichter des Auslands in ihren Parnass aufgenommen, ihrer nationalen Dichtung einverleibt: Im XVIII. Jahrhundert den schweizerischen Idyllensänger Salomon Gessner, im XIX. Jahrhundert E. T. A. Hoffmann und dann vor Allem Heinrich Heine. Shakespeare und Richard Wagner, diese gewaltigen, überragenden Gestalten, nehme ich hier aus, ebenso wie Goethe, der in der französischen Litteratur nur als „l'auteur du Werther“ und später als Schöpfer des Faust, den nur wenige begriffen, eine Rolle spielte.

Edgar Poe hat es noch erlebt und erfahren, dass er „drüben“ in Europa, in London und in Paris, mehr Freunde und Verehrung fand, als zu Hause, wo man ihm die verdiente Anerkennung versagte. Seit dem Sommer

des Jahres 1848 hatte in der Seinestadt Charles Baudelaire begonnen von dem Amerikaner Poe zu schwärmen, der an einem hässlichen Herbsttage des folgenden Jahres ein so jammervolles Ende fand. Weil Baudelaire, dieser charakteristische Grossstadt-Dichter, der den Katzenjammer einer übersatten Generation in ergreifende und in abstossende Poesie umsetzte, mit dem grossen amerikanischen Phantastiker und Stimmungslyriker, dem Sänger des Spleen und der Neurose, ein und dieselbe litterarische Erscheinung darstellt, — wenigstens für die französischen Dekadenten; weil wir uns ohne Poe keinen Baudelaire vorstellen können, weil sich der Einfluss Poe's in Frankreich mit dem Baudelaire's vermengt und sie beide gemeinsam die Geistesrichtung einer ganzen Dichtergeneration beherrscht, musste eine Studie, die den Spuren Poe's in Frankreich nachging, mit einer Schilderung und Erläuterung des litterarischen Phänomens, Poe-Baudelaire, beginnen. Diese Aufgabe habe ich in vorstehendem Essay zu lösen gesucht. Ich habe dort, nach einer einleitenden Charakteristik der beiden Dichtergestalten, die in ihrer Art einzig dastehende Geschichte der Baudelaireschen Poe-Uebersetzung erzählt, die Baudelaire selbst plante, wie er uns in seiner Schrift: „mon coeur mis à nu“ berichtet. Ich habe gezeigt, wie es kam, dass ein Dichter nicht zu Hause, sondern fern von der Heimat, in geistesfremden Landen gefeiert wurde. Ich habe auch durchblicken lassen, dass bei aller dichterischen und ästhetischen Gemeinschaft doch ein Abgrund die Gefühle, die Seelenverfassung des furchtbaren französischen Pessimisten und Haut-goût-Lyrikers, dem Jules Janin einmal schrieb: „Sie müssen tief gefallen sein, um sich glücklich zu fühlen“, dass jenes verwüstete Innenleben ein Abgrund von dem reinen, naiven Empfindungsleben des unglücklichen amerikanischen Poeten der Extase und überirdischen Visionen und grotesken Phantasien trennt.

Nur dann, wenn wir uns vergegenwärtigen, dass Poe's Prosa und Poesie, in ihren auffallendsten Merkmalen, den Zeittendenzen, dem Sehnen und den dunklen Idealen jugendlicher Neurer entgegenkamen, ihnen darboten, was sie alle tastend suchten, können wir uns erklären, wie ein solcher Dichter der vergötterte Liebling französischer Musensöhne werden konnte. Denn nur jene, die hinter dem lichten Seelenleben des Tages, dem unbekannten nächtlichen Weben der Seele nachträumten, die den Kampf der sensiblen Welt gegen die intellektuelle führten, deren Blick aus dem Endlichen immerdar ins Unendliche gerichtet war und die in ihrem mystischen Hang die Wahrheit nicht ausdenken, sondern nur fühlen wollten, — nur jene konnten dem Amerikaner, wie einem pfadweisenden Meister und poetischen Messias folgen. Dort, wo man in der Wiedergabe seelischer Stimmungsbilder mystischen Musikzauber in den Dienst der Poesie stellte, die Dichtung zwang mit der Musik, dem Reich der Töne in den Bund zu treten und so die Attribute einer Kunst auf die andere übertrug, herrschen die Poe-Baudelaireschen Schönheitsideale. Dort, wo wir die blassen, todesmatten Farbentöne, präraffaelitische, flachbrüstige und überschlank gehüftete Jungfrauen schauen, wo wir den von modernisierter Renaissance-Gothik umrahmten tollen Orgien malerischer Phantasie begegnen, wo alles absonderliche, fremdartige, dunkle, den nüchternen Spiessbürgergeschmack verblüffende und entsetzende eo ipso eine Heimstätte findet, dort ist auch der sog. „Poe-Baudelairisme“ zu Hause. Es ist dies jene seltsame Mischung von Mystik und Sinnlichkeit, Schwärmerei und Laster, von Mittelalter und Neuzeit, Naivität und moralische Verderbnis; jene Mischung von reinstem überirdischen Zauber in Worten, Farben, Tönen und Linien, mit phantastischer Superrealistik; von quälender Nervenkunst und hehrer, weltfremder Symbolik und himmlischer Extase.

Von den beiden genialen Künstlererscheinungen Poe und Baudelaire geht ein gut Teil der sehnsuchtsvollen Schrankenlosigkeit, des grenzenlosen Sinnestaumels, des inbrünstigen, rücksichtslosen Schönheitsverlangens der internationalen „Moderne“ aus. Für diese sind Poe und Baudelaire die ersten Meister des poetischen Symbolismus, dessen Metaphysik der Dichter der „Blumen des Bösen“ in die Verse gegossen:

La nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confu ses paroles . . .
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Die Saat der Poeschen Poesie und Poetik wurde zunächst in mehreren Wochen- und Monatsblättern und Blättchen ausgestreut, in denen die Dichterjugend die Ideale und Ziele der verschiedenen Sekten der „Moderne“ verfochten; ich nenne nur den „Mercure de France“, die „Revue Blanche“, „L'Ermitage“ und „La Plume“, weil diese Zeitschriften ihre Lebenskraft und ihren wenigstens in kleinem Kreise schöpferischen Einfluss bewiesen. Und dann vor allem in den Pariser Künstler- und Dichter-Kneipen „cabarets“ genannt, jenen künstlerischen und litterarischen Geburtsstätten der „littérature militante“, der Oppositions-Dichtung. Das bedeutendste dieser jüngst in Ueberbrettl-Verkleidung nach Deutschland verpflanzten „cabarets“ war der berühmte „Chat Noir“ — gegründet von dem angeblich aus Graubünden stammenden Sonderling Salis — in dem eine ganze Schar talentvoller, meist origineller Schriftsteller und Künstler der neuen Richtung flügge wurde. Man geht sogar kaum fehl, wenn man auch den N a m e n dieses „Bohême cènacle“, der „le Béthléem du mysticisme“ genannt wurde, auf Poe's Gruselgeschichte „The black Cat“ zurückführt. In diesem Milieu würde, nebenbei gesagt, auch der Forscher, der sich die zweifellos dankbare Aufgabe gestellt,

den Spuren Poe's in der darstellenden Kunst nachzugehen, interessante Entdeckungen machen. Zu dem Altmeister Gustave Doré, der für eine Prachtausgabe des „Raven" 26 effektvolle Blätter gezeichnet, führen sie nicht; wohl aber zu Künstlern wie Félicien Rops, Willette, Odilon Redon, Ed. Manet, Louis Legrand, Henry Guérard u. a.

Bevor ich nun zu den französischen Vermittlern, Bewunderern und Nachahmern Poe's übergehe, möchte ich noch kurz erwähnen, dass Baudelaire mit seiner Begeisterung für den Amerikaner begreiflicher Weise damals und später auf starken Widerstand stiess. Dass die klassizistische und auch die echtere nationale Tradition, dass der Geschmack der Mehrheit Poe und seine Kunst ablehnte, darf uns nicht wundern. So entwirft z. B. Thalès Bernard, ein angesehener Dichter und Gelehrter, im Jahre 1853 in dem damals vielgelesenen „Athenaeum français" ein wenig anziehendes Bild von dem amerikanischen Kollegen, den er für einen krankhaften Poeten dritten Ranges, einen E. T. A. Hoffmann minderer Güte ansieht, für einen unglückseligen Menschen, der von einer fixen Idee besessen ist. Sein Rabengedicht sei allerdings eigenartig, aber auch unausstehlich qualvoll. Bernard, der wie so viele Franzosen in Lavater's Physiognomik zu Hause ist, will aus den Gesichtszügen Poe's erkennen, dass er verdammt war ein schlimmes Ende zu nehmen, dass er zum Trinker geboren wurde!

Solche und ähnliche Stimmen verhinderten aber nicht, dass Baudelaire mit seiner Poe-Propaganda durchdrang und besonders bei der aufstrebenden Dichtergeneration rasch Schule machte. Dies geht vor Allem aus dem als litterarische Fundgrube nicht genügend gewürdigten „Journal" der Gebrüder Goncourt hervor, in dem wir wiederholt ein deutliches Echo des ersten Poe-Enthusiasmus vernehmen. Schon im Jahre 1856 (16. Juli) wird von Poe als von einer neuen Offenbarung gesprochen,

die die Litteratur des XX. Jahrhunderts ankündige: „Le miraculeux scientifique, la fabrication par A + B, une littérature à la fois monomaniaque et matématique“. In einer Notiz vom 19. Januar 1866 berichten die Goncourt von einem Besuche, den sie dem litterarischen „Cénacle“ in einem vierten Stock auf dem Montmartre abgestattet, wo sie eine Art Poe-Baudelaire-Gemeinde vorgefunden: „éperdu de littérature, et où s'abat, presque tous les soirs la petite bande d'art poussée à la suite de Baudelaire, cultivant Poé (!) et le haschich, tous d'un aspect pas mal blafard“. — Der ältere Goncourt, der den jüngeren Bruder Jules um dreissig Jahre überlebte, lässt sich sogar mehrere Male zu dem Bekenntnis hinreissen, es seien ihm von den Modernen Edgar Poe und Heinrich Heine die liebsten. „Si mon âme à plat“ notiert er sich am 15. Juli 1875, „éprouve le besoin d'une petite excitation poétique, c'est chez Henri Heine que je la trouve; si mon esprit ennuyé du terre à terre de la vie a besoin d'une distraction dans le surnaturel, dans le fantastique, c'est chez Poe que je la trouve“ . . . und es ärgerte ihn, dass es gerade Ausländer sein müssen, die ihm diese einzigen geistigen Erquickungen bereiten.

Dass Poe schon Ende der 50er Jahre auch in anderen litterarischen Kreisen zu den ganz Grossen gezählt und als der bedeutendste Vertreter des Amerikanismus in der Weltlitteratur angesehen wurde, wird uns durch den „Jeunes Paroles“ betitelten Eröffnungsartikel der nur zu kurzem Leben bestimmten „Revue Internationale“ (1859) bestätigt, der aus der Feder des später berühmt gewordenen Journalisten Baron Felix Platel (der „Ignotus“ des „Figaro“) floss. Dort wird Poe neben den Geistesheroen aller Zeiten und Länder genannt, neben Plato, Goethe, Shakespeare, Dante, die alle, wie der Amerikaner, von den „grands lendemains“ geträumt, die einen für die ganze Menschheit, die anderen für die Kunst und wieder andere für ihre Heimat. William L. Hughes, der erste der auf

Baudelaire folgenden zahlreichen Poe-Uebersetzer, glaubt sogar in der Vorrede zu seinen 1862 erschienenen „Contes inédits d'Edgar Poe", die Alexandre Dumas' „Le Mousquetaire" schon Mitte der fünfziger Jahre gebracht hatte, dass Poe bereits ein lieber Bekannter des französischen Publikums sei . . . „on a fait un sérieux accueil à ses visions bizarres, à ses étranges analyses". Er stellt Poe's Schöpfungen weit über die des älteren französischen Lieblings E. T. A. Hoffmann; sie seien ernster und tiefer. Die Erzählung „Eleonora" nennt er einen Traum, ein Zauberland der Liebe, eine Dichtung, die dem Schönsten, das ein poetisches Genie zu geben vermag, gleichkomme.

Während Edgar Poe's dichterische Botschaft bei dem Vollblutromantiker und Kunstlitteraten Théophile Gautier, dem Freunde und Bewunderer Heine's, nur einen schwachen Widerhall gefunden, hat der Amerikaner eine andere markante Erscheinung der modernen französischen Litteratur desto stärker beschäftigt. Ich meine den etwas überspannten Kämpen des katholisch-perversen Mystizismus, den feudal-litterarischen Grandseigneur und Sonderling Barbey d'Aurevilly, den geistigen Antipoden des plebejischen Fortschrittmannes Zola. Dieser starke Anreger der modernen Mystiker, dessen Einfluss und Bedeutung von der Kritik nicht geleugnet werden kann, widmete dem Leben und den Schriften Poe's mehrere Studien, Dichtergemälde, die ebenso kühn, und eigenartig brutal hingeworfen sind, wie seine von litterarischen Ketzereien und Extravaganzen strotzenden Heine- und Goethe-Essays. Anatole France hat das richtige getroffen: „Il était comme un ange et comme un diable". In seinen vier Poe-Feuilletons, die dreissig Jahre auseinanderliegen — das erste erschien 1853, das letzte 1883 — und in dem zwei Jahre nach seinem Tode erschienenen Sammelbande „Littérature étrangère" (1891) zusammengestellt wurden, hebt d'Aurevilly gleich anfangs hervor, wie deutlich sich die Symptome des Poeschen Ein-

flusses zeigen. Poe sei der poetische Spallanzani (berühmter italienischer Naturforscher), der die Toten oder Sterbenden wieder künstlich belebe. In seinem drastischen, temperamentvollen Stil schildert er in den drei ersten Abschnitten Poe als einen Poeten von düsterer, abschreckender Originalität, welcher etwas Medusenartiges anhaftet. Bisher kannte ich den Hass, den d'Aurevilly ebenso grimmig wie hartnäckig an der Republik ausliess, den er gegen Voltaire und die ganze Aufklärung, gegen das emanzipierte, schriftstellernde Weib geschleudert, das man, wie dies auch Poe gut geheissen, mit einer seidenen Schnur erdrosseln solle; und ich kannte auch den feurigen Hass, mit dem er Goethe beehrte, und an dem in letzter Zeit der moderne französische Antigoetheaner, Edouard Rod, etwas genascht hat. In diesen Poe-Studien lernen wir nun noch den Amerikahasser kennen und was für einen! Für das verfehlte Leben, das entsetzliche Ende, für die Trunksucht Poe's — für alles und jedes wird die Nordamerikanische Republik verantwortlich gemacht: „Le pénitentiaire immense du travail et l'égoïsme américain .... ce malheureux sac de dollar qui crève de sa plénitude et verse son fleuve d'or sur le monde .... cette travailleuse sans entrailles". Dies nur eine bescheidene Blütenlese der auf jeder Seite wiederkehrenden völkerpsychologischen Komplimente, die den ungedruckten, groben Vers Victor Hugo's herausfordern:

Barbey d'Aurevilly, formidable imbécile . . .

Aufsehen erregte sein zweites Poe-Feuilleton, das er im Frühjahr 1858 im „Réveil" bald nach dem Erscheinen des I. Bandes der Baudelaireschen Uebersetzung veröffentlichte. Es war betitelt: Le roi des Bohêmes. Als der grösste, genialste Dichter dieser Art, als der Bohême-Byron, als das schönste Erzeugnis des „Abschaumes der Menschheit" (sc. Amerika!) wird hier Poe von dem aristokratischsten aller Bohême-Dichter dargestellt. Dieser sieht in dem amerikanischen Novellisten einen „spleen-

étique colossal“, einen ideal veranlagten, die Schönheit und die Kunst um ihrer selbst willen liebenden Robinson, der in der „öden Menschenwüste“ (lese wieder Amerika!) Schiffbruch gelitten, einen schönheitstrunkenen Phantasten, den die Riesenelefantentatze des materialistischen Amerika tot getrampelt. Wie kein anderer Erzähler der Weltlitteratur sei Poe ein Meister zielbewusster, folgerechter Analyse. In überirdischem Glanze, in himmlischer Reinheit erstrahlen seine Frauengestalten. Nach einem Briefe d'Aurevillys an Baudelaire (14. Mai 1858) zu urteilen, scheint der letztere, der jeglichen Tadel gegen seinen Leibdichter als persönliche Kränkung empfand, mit jenem Poe-Artikel nicht zufrieden gewesen zu sein. D'Aurevilly sucht ihm begreiflich zu machen, dass er als Dichter und Künstler Poe bewundere, ihn aber als Moralist verdammen müsse. „Je l'ai trouvé coupable et je l'ai dit“. Die Sympathie für seinen (Baudelaire's) genialen Freund spreche übrigens aus jeder Zeile „car vous savez“ — schliesst er mit einer liebenswürdigen Wendung — „si j'aime l'esprit. N'est-ce pas pour cela que je vous aime“. In dem letzten Poe-Aufsatze, der von der vortrefflichen biographischen Studie E. Hénnequin's angeregt ist, bekennt d'Aurevilly, dass er schlecht berichtet gewesen sei, als er Poe lediglich als verkommenes Genie geschildert. Jetzt sehe er in ihm weniger einen Bohême als einen genialen unglücklichen Träumer, nach wie vor aber das Opfer seiner Heimat, jenes Landes „le plus hideusement utilitaire“.

Mehr denn teilnehmendes Versenken finden wir bei einem anderen feudalen und hochtalentierten Grossmeister der modernen katholisierenden Mystik, bei dem Grafen Villiers de l'Isle-Adam, dessen mystisch-metaphysischen Novellen man in jüngster Zeit mancherorts in deutschen Zeitschriften begegnete. Der Dichter der „contes cruels“, der Novelle Claire Lenoir, die von den starken Einwirkungen Hegelscher Philosophie zeugt, erinnert nicht nur durch seine Lebensschicksale und durch

seine Geistesrichtung an Poe, sondern neben mancher Parallelerscheinung nehmen wir auch unverkennbare Anlehnung wahr. Der vornehme Ironiker, der in seinen symbolischen Erzählungen die geschäftige, praktische Neuzeit mit vernichtendem Spotte geisselte, der mitten in unseren von Strebertum und Militarismus geknechteten Tagen als „grand prêtre de l'idéal“ die Poesie und die ewigen Schönheiten des reinen, schlackenlosen Spiritualismus verkündet, das verklärende Licht einer mystischen Traumwelt über den hässlichen grauen Materialismus breitet, der musste sich zu Poe, der verkörperten Antithese des sog. Amerikanismus, hingezogen fühlen. Während aber seine Phantasie und seine Sinneseindrücke von Poe's grotesken, Herz und Geist quälenden mystischen Schöpfungen genährt und bereichert wurden, hinderte ihn seine impulsive, romanische Natur, dem Amerikaner die Kunst der kalt und folgerichtig schaffenden Analyse abzulauschen. Poe stand stets über seinen Schrecken und Grauen suggerierenden Visionen. Villiers liess sich von seinen Phantasiegebilden hinreissen. In seinen Dichtungen zittern die Schwingungen seiner Seele nach; sei es, dass sie sich in glühenden Hass gegen die Bestrebungen und Errungenschaften eines vorwärtsschreitenden, praktischen Zeitalters ergossen, sei es, dass sich dieser Hass in tiefe Traurigkeit, religiöse Mystik umwandelte. In beiden Fällen werden die schreckhaften Wirkungen abgeschwächt. Seine Schöpfungen muten uns menschlicher an und sie sind daher auch vielen sympathischer als die starren, leidenschaftslosen Spukgeschichten des Amerikaners.

Barbey d'Aurevilly, Villiers und Paul Verlaine, jeder setzte den katholisierenden Mystizismus und Satanismus Baudelaire's in seiner Art fort. Nach der okkultistischen Seite hin hat ihn ein talentvoller „fumiste“, ein Dichter-Charlatan grossen Stils, der Sâr Péladan, „chevalier à la charette de l'idéal“ und „grand maître de la Rose-Croix“ etc. etc. auf die Spitze getrieben. Unerlaubt viel von

seiner Zauberpoesie liegt jenseits vom gesunden Menschenverstand. Den Poe-Kultus hat er auch wie Paul Verlaine und Stéphane Malarmé, auf den ich gleich zu sprechen komme, mit Eifer getrieben. Daher hat er auch die Uebersetzung der Gedichte Poe's, die Mouray Ende der achtziger Jahre herausgab, mit einem überschwänglichen Begleitwort beehrt, in dem er die Yankeephagie seiner Meister noch übertrumpfte. Mit dem Flammenschwert heiligster Entrüstung züchtigt er dies Land „ohne Civilisation, ohne Kunst, ohne Nationalität, ohne Sprache" — „race cupide, courbée aux basses oeuvres sociales, pays de la brutalité et de la concussion"! Nach Péladan hat der Yankee — ein Mittelding zwischen Gorilla und Krämer — in Poe eines der grössten Genies des Jahrhunderts meuchlerisch ermordet. Dies Leitmotiv der Baudelaire und d'Aurevilly schmückt der edle Magier noch mit allerlei blühendem Unsinn aus. Im Uebrigen weiss er recht Annehmbares über Poe zu sagen. Dagegen ist er wie seine Vorbilder nicht gut auf den wissenschaftlichen Fortschritt der Menschheit zu sprechen. Die Sympathien der Baudelairianer berühren sich hier seltsamerweise mit den Ansichten Brunetière's, ihres heftigsten Widersachers, der durch seine feierliche Erklärung, es sei die Wissenschaft bankerott, vor einigen Jahren aller Welt eitel Furcht beibrachte. Péladan hält nun die Kunst Poe's für die grösste Ohrfeige, die der „Fortschritt" jemals erhalten. Die Ohnmacht alles Vernunftglaubens angesichts des Wunders, sei die Idee, die der unglückliche Poet verkörpere. Datiert ist diese polternde Einleitung aus — Bayreuth, wo sie augenscheinlich unter dem frischen Eindruck mystischer Verzückung niedergeschrieben wurde. Der Sâr ist nämlich, wie so viele grosse und kleine französische Symbolisten — unter denen sich auch der leidenschaftlichste Verehrer und persönliche Freund des Tondichters, Catulle Mendès, befindet — ein fanatischer Wagnerianer und Bayreuther Stammgast.

Doch genug der grellen Farben, der schwärmerischen Uebertreibungen kritisierender Dichter. Wenden wir uns nun der Berufskritik zu. Ich meine nicht die buchführende oder die bloss den gebildeten Leser belehrende und unterhaltende Kritik, die im Nachtrab einer jeden Litteraturbewegung einhergeht, sondern die streitbare, produktive, die sich in den Dienst neuer Ideen und Ideale stellt, die fremde und unheimische Einflüsse widerspiegelt und daher zur lebendigen, schaffenden Litteratur gehört. Da ist denn zeitlich und seiner Bedeutung nach an erster Stelle der scharfsinnige Emile Hénnequin zu nennen, den ein allzufrüher Tod aus einer glänzend begonnenen Laufbahn riss. Dieser selbständige Fortsetzer der von H. Taine vertieften und erweiterten litterarischen Kritik hat wenige Tage vor seinem Tode (1888) die letzte Hand an seine litteraturvergleichenden Studien „Les Ecrivains francisés" gelegt, in denen er seine geistreiche und kühne kritische Methode, die er in dem Buche „La critique scientifique" dargelegt und begründet, praktisch durchführt. Was Wort und Lehren Hénnequin's für die aufstrebende litterarische Jugend seiner Generation bedeutete, wie hoch ihn die tüchtigsten seiner Zeit schätzten, das sagt uns der von tiefer Trauer und Verehrung erfüllte Nachruf seines geistesverwandten Freundes Ed. Rod.

Hénnequin, der in den zehn Jahren seines Wirkens die französische Kritik und Dichtung neu beseelte, hatte schon als Jüngling mit seiner Erstlingsarbeit, einer Uebersetzung von Edgar Poe's grotesken Erzählungen, die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf sich gezogen. Die biographische Studie, mit der er seine formschöne Umdichtung, die 1882 schon in dritter Auflage erschien, einleitete, ging von Ingram's grosser Poe-Biographie aus. Hénnequin trat nicht nur mit einer Poe-Arbeit zum erstenmale in die Oeffentlichkeit; er nahm auch mit einer solchen von der Welt Abschied. Der Sammlung, in die er diesen letzten Essay mit anderen über Heine, Tolstoi u. a. aufgenommen,

gab er die Spitzmarke: „Les Ecrivains francisés“. Damit wollte er andeuten, dass hier von einigen bedeutenden Schriftstellern die Rede sei, die in den letzten 50 Jahren in Frankreich besonderen Anklang gefunden, von Autoren, die sich, obgleich rassen-, sprach-, ja geistesfremd, in Frankreich eingebürgert haben. In einem solchen Buche durfte Poe am allerwenigsten fehlen. Hénnequin sucht sich hier vor Allem Klarheit über das geheimnisvolle Wesen der Kunst Poe's, über den Stil, die Methodik und Aesthetik des Yankees zu verschaffen; er lässt uns in das wirre, dunkle und doch so starke Seelenleben des Dichters hineinblicken, der uns durch die Logik der Thatsachen erschüttert und in den Bann seiner phantastischen Gebilde zieht. Er zeigt uns, wie alle Gestalten Poe's pathologische Abnormitäten, nervenkranke Sonderlinge sind, Gestalten, die nicht dem Leben, der Wirklichkeit entstammen, sondern seinem in scharfen Umrissen, in lebenswahren Formen bildenden Verstande und seinem zerrissenen Innern, ohne aber Seelenbeichten nach romantischem Muster, die so beliebten Ich-Romanhelden darzustellen. Wie der Künstler sein Modell verwertet, so objektiviert Poe sein Innenleben. Durch die gewollte Knappheit seiner Darstellungsweise tritt die Originalität seines Stils, seiner Ideen und Personen noch stärker hervor; durch die Künstlerruhe, mit der er die Mark und Bein durchdringenden menschlichen und unmenschlichen Greuel in realistischen Farben, mit mathematischer Genauigkeit erzählt, gelingen ihm die verblüffend starken Wirkungen. Was der gesunde Alltagsmensch an Leid, Liebe und Glück erlebt, davon erfahren wir in Poe's Werken wenig. Seine Liebesmotive sind entweder abstossend und krankhaft, oder überirdisch, in eine andere Welt entrückt. Seine berühmtesten lyrischen Schöpfungen The Raven, Ulalume und Leonore, sind die „réquiems d'une belle morte“. In der an Grauen und Schrecken so überreichen Prosa aber, die zuweilen auch das Teuflische streift, nicht ein schlüpfrig-erotisches

Wort, nicht die leiseste obscöne Andeutung, kein einziger Laut sinnlicher Leidenschaft. Poe's furchtbare Phantasie ist — man darf das Wort wohl wagen — engelsrein. Und Hénnequin hätte hinzufügen können, dass den Amerikaner hier ein Abgrund von seinen meisten französischen Freunden, Bewunderern und Nachahmern trennt — hierin ist ihm die französische Décadence, auch die mystische, nicht gefolgt. Von grosser Feinheit sind die psychologischen Untersuchungen Hénnequin's, die uns über Poe's Gehirnthätigkeit aufklären. Er unterscheidet drei geistige Hauptmomente im Wesen Poe's: Entsetzen, Originalität der Ideenverkettung und Umgestaltung der Empfindungen in Gedanken. Diese letztere Erscheinung, die aus Gemütsbewegungen hervorgehenden Gedankengebäude, sei besonders charakteristisch.

Das ästhetische Grundprinzip, das Poe's Erzählungen und theoretische Abhandlungen laut verkünden, lehnt Hénnequin ab. Eine Methode dichterischen Schaffens, wie sie Poe lehrt und ausübt, mache aus der Kunst eine ebenso unpersönliche, rein wissenschaftliche Disziplin, wie etwa die Medizin; durch sie würde das warme Seelenleben und die Begeisterung aus dem Reiche der Poesie gebannt.

Von diesem ablehnenden Urteile über Poe's Poetik, wie sich diese besonders aus dem rückschaffenden Essay „The philosophy of Composition" zu ergeben scheint, abgesehen, geht die Poe-Studie eines der hellsten Köpfe der modernen französischen Kritik von ähnlichen Gesichtspunkten aus. Camille Mauclair gehört nicht zur offiziell-akademischen Pariser Kritikerzunft, nicht zu den Brunetière, Faguet, Lemaître und Doumic; für diese ist er zu vielseitig, zu sehr vertraut mit der Litteratur des Auslandes. Auch schreibt er gelegentlich für deutsche Zeitschriften. Das brächten jene nicht fertig, auch wenn sie es nicht für hochverräterisch hielten. Mauclair geht in dem Essay: Edgar Poe idéologue[5])in seiner Poe-Verehrung

viel weiter als der Autor der „poètes francisés“. Einige besonders bemerkenswerte Gedanken und Urteile aus dieser umfangreichen Studie, die zu dem geistvollsten gehört, das überhaupt über Poe geschrieben wurde, genügen um darzuthun, wie sehr — fünfzig Jahre nach Baudelaire's Propaganda — Poe's Dichtung und Sonderart starke kritische Geister in Frankreich zu fesseln vermochten. Poe, der irdische Priester der Verzweiflung, hatte nach Mauclair geradezu „la vocation du désespoir“. Er ist das typischste, beständigste Opfer des Verhängnisses — ja mehr noch, „er war methodisch“ unglücklich wie je einer. Und hier führt Mauclair denselben Gedanken aus, wie Hénnequin. Von all dem Jammer ist in Poe's Werken nicht die leiseste Spur zu finden. In ihm leben der leidende Mensch und der schaffende Künstler ein getrenntes Dasein. Poe schuf eine Metaphysik des Leidens, während das Leiden für die Romantiker eine Religion gewesen. Seit Baudelaire, der sich einen Poe nach seiner Art nachkonstruiert, habe man nur den Künstler, den Erzähler phantastisch-realistischer Gruselgeschichten, der nur verblüffen will, geschätzt, den Ideologen, den Metaphysiker aber nicht gesehen, der ungleich Höheres erstrebte — „de plus altier et de plus durable: Oeuvre lucide à la façon de certaines gemmes et inaltérable comme elles à travers laquelle, par la translucidité même de la matière, s'entrevoient d'étranges irisations, des veines diffuses, de nuageuses formations — le coeur minéral et inconnu du joyau“ . . . (p. 213). Für Mauclair ist Poe vor allem ein origineller philosophischer Neurer, der in einigen seiner Novellen eine damals gänzlich neue Psycho-Physiologie aufstellte. Wie Hénnequin, sieht er in den Gestalten Poe's Verkörperungen psychologischer Begriffe. „L'homme de Poe est l'intellectuel absolu . . . . Son royaume n'est pas de ce monde. Il n'est pas pessimiste, il est désinteressé personnellement de ce qui s'offre au contentement des foules, il est hypnotisé par ce qui est profond“ (p. 310).

Seine weiblichen Wesen sind nicht nach „bekannten Mustern“ idealisiert. Es sind weltfremde Gestalten, Frauenvisionen, die wir aber durch die realistische Schilderung leibhaftig vor uns sehen, obgleich sie aus einer erdichteten Heimat des Ewigen entstammen. Aehnlichen metaphysischen Umbildungen der Frau begegnen wir nur bei Dante Gabriel Rossetti.

Der Uebergang vom Wirklichen zum Symbolisch-Mystischen vollzieht sich bei Poe merklos; ohne dass wir es gewahr werden, ohne äussere Mittel der Phantastik, versetzt er uns in eine Traumwelt, die er ebenso klar und deutlich sieht, wie die wirkliche. Sein namenloses Unglück gab ihm die Fähigkeit, sich von seiner Umgebung, von allem, was kreucht und fleugt, loszusagen „à clarifier ces méditations et à lui faire toucher le fond des choses, ces grandes lois immodifiables de la fatalité qui sont la climatologie et la météorologie spirituelles“ (p. 313). Eine Zusammenstellung Poescher Gedanken und Aphorismen, meint Mauclair, würde diejenigen, die in Poe nur den künstlerischen Schilderer geistiger und physischer Schrecken erblicken, in Erstaunen setzen. Dieser erklärte Feind aufdringlich moralisierender Poesie, wie sie besonders in den Neu-England-Staaten blühte, habe zahlreiche Betrachtungen von hohem ethischen Gedankenfluge in seine Werke gestreut. Poe ist aber auch ein unvergleichlicher Naturmaler; von bezaubernder Schönheit sind die Rahmen, mit denen er seine phantastischen Bilder ziert. Nur James Whistler, dem geistigen Erben und einzigen Seelenverwandten Poe's, und in Frankreich etwa dem Poe-Illustrator Odilon Redon, ist es annähernd gelungen, die Wirklichkeit und die Scheinwelt zu solch mystischer Harmonie zu verbinden. Und so wird denn Poe — schliesst Mauclair, nachdem er dem Künstler, dem Dichter, dem Denker und dem Menschen gehuldigt — für alle Zeiten eine der erhabensten und geliebtesten Erscheinungen der aristokratischen, tiefen Kunst sein, jener Kunst, die sich nicht um die Vor-

urteile der Menge kümmert, die sich niemals widerruft. Poe bleibt ein litterarisches und geistiges Phänomen, ohne Vorgänger und ohne Nachfolger, das spontan auf ungünstigem Erdreich entstanden, — „un mystique purifié par cette douleur dont il a donné l'inoubliable transposition, levé outre mer, entre Emerson miséricordieux et Whitman prophétique, comme un interrogateur de l'avenir" (p. 316).

Nach alledem wird sich niemand wundern, dass in dem Buche des Wortführers und Hauskritikers der Symbolisten und Zukunftspoeten, in Charles Morices' „La littérature de toute à l'heure" (1889), die Poe-Begeisterung in dithyrambisch verzückten Tönen zum Ausdruck kommt. Morice — wiederum ein eingefleischter und kämpfender Wagnerianer — feiert Poe und Baudelaire als „illustre et double vigile de la Fête sacrée". Wie Wagner, so bedeutet auch Poe für ihn ein Offenbarer neuer Kunstideale. Die natürliche Heimat Poe's sei überhaupt Frankreich. In oft sinnverschleiernder, mystischer Rede verkündet er die Grösse und die Lehren des amerikanischen Meisters, der in seinen „göttlichen Werken" zum erstenmale das poetische Gewissen verkörpert.

Nicht für unsere Augen, wie Victor Hugo, hat Poe das Groteske dargestellt, sondern für unsere Seele. Er schaut das Groteske im menschlichen Herzen. Seine Dichtung ragt über das irdische Leben hinaus, sie dringt bis in ein mystisches Jenseits vor. Er ist der Poet der Liebe in der Pein, der Liebe im Wahnsinn, der Liebe im Tod. Er ist der Dichter der „Ausnahmen" und dorthin sollen ihm die kommenden Dichtergenerationen folgen „dans l'exception seule, en effet, pourront les nouveaux poètes réaliser les grands rêves d'aristocratie savante".

Ein Gegenstück zu dieser an religiöse Bewunderung und mystische Anbetung streifenden Tendenzkritik bildet die behagliche, ruhig und gut bürgerlich vernünftig abwägende Studie der fleissig schriftstellernden Dame Arvède Barine. In ihrem Buche „Les Névrosés"

hat sie wie Max Nordau — nur geschmackvoller und weniger geistreich — psychiatrische Litteraturkritik getrieben und sich redliche Mühe gegeben, von ihrem aller menschlichen Misère entrückten, molligen Familienheime aus, die Opfer des Grossstadtmolochs, die von dunkeln Leidenschaften, unheilschwangeren Lastern geistig und physisch belasteten Dichtersonderlinge zu begreifen und mit mitleidsvollem Herzen zu schildern. Von diesen zumeist unter dem Gesichtswinkel des Alkoholgenusses geschauten Dichterportraits ist das Gérard de Nerval's das schwächste, das Poe's das beste. Ohne den Einfluss Poe's in seiner ganzen Tragweite zu erkennen, giebt sie doch zu, dass die Werke desselben seit dem Vermittlungswerke Baudelaire's Gemeingut der Franzosen geworden. Sie spricht Poe auch nicht echte und originelle Künstlerschaft ab; aber das Gebiet seines dichterischen Könnens sei beschränkt. Gross, neu und schöpferisch erscheine er nur als Schilderer der Furcht, des Mystischen und des Todes, dem grossen Geheimnisse unseres Daseins.

Barine hat ihrem Essay das Fragment jenes merkwürdigen „Totengesprächs“ einverleibt, mit dem der einst so liebenswürdige Skeptiker Jules Lemaître dies weiland von seinem Landsmanne Fontenelle in Mode gebrachte litterarische Genre auffrischte. Hier liess der französische Nationalist und Akademiker — damals war er zwar weder das eine noch das andere — den Amerikaner also über sein Wesen und seine Bedeutung zu der illustren Totengemeine sprechen: „Ich lebte 23 Jahrhunderte nach Plato und 3 Jahrhunderte nach Shakespeare, über 1200 Meilen von London und über 2000 Meilen von Athen entfernt, in einem Erdteil, den zu Platos Zeiten noch niemand kannte. Ich war ein Kranker und ein Wahnsinniger. Die Schrecken des Unerklärlichen, des Unbekannten, des Schwarzen und Geheimnisvollen habe ich tiefer empfunden, wie je einer vor mir. Ich war der Dichter der Sinneswirren und des Wahnwitzes, ich war der Dichter der Furcht.

Die verborgene Logik des Irrsinns habe ich in klarer, kalter Sprache enthüllt und Seelenzustände gemalt, die selbst der Schöpfer des Hamlet nur zwei- oder dreimal vorausgeahnt. Man mag mit Recht sagen, dass ich dem grossen Briten näher stehe als dem Griechen Plato; Thatsache aber ist es, dass wir drei die denkbar verschiedensten Offenbarungen des Menschentums sind.“

Wenn ich schliesslich noch den gewandten Allerweltslitteraten und Sammler internationaler Geisteskleinodien der Revue des Deux Mondes Teodor de Wyzewa genannt, der in seinem Buche „Ecrivains étrangers“ (1896) in geharnischten Feuilletons für Edgar Poe eintritt, dessen Lyrik er zu dem Grossartigsten rechnet, das die englische Litteratur überhaupt besitzt, und der auch dem undankbaren Amerika, vor allem aber dem ersten Biographen Poe's, Griswold, die Hölle heiss macht, so sind hiermit wenigstens alle französischen Poe-Kritiker und -Verehrer zum Wort gekommen, deren Urteil Geltung hat und nachgesprochen wird.

Indem wir uns jetzt wieder dem schaffenden Schrifttum, den Dichtern zuwenden, erregt zunächst der anerkannte Führer und Meister der Dekadenten der zweiten Generation, der „Moderne“, wie sie uns die achtziger Jahre bescherten, unser Interesse. Stéphane Malarmé, der lauteste Heros, der echteste und rücksichtsloseste aller Symbolisten, schwur nicht höher als auf Poe. In Malarmé, mit dem vor drei Jahren eine Epoche französischer lyrischer Verirrung begraben wurde, verehrten die gleichgesinnten Zeitgenossen den würdigsten und genialsten Jünger der Poe-Baudelaireschen Muse. Seine Lyrik und seine in rhythmischer Prosa übersetzten Gedichte Poe's standen auch bei den deutschen Dekadenten, — neben Baudelaire und Verlaine — in hohem Ansehen. Wer dem auf die Spitze getriebenen Artistengeschmack, der sinndunkeln Sybillenlyrik mit den glänzenden, strahlenden, seltenen Worten, mit den interpunktionslosen

Satzrümpfen — denen bald das Subjekt, bald das Verbum finitum, und oft beides fehlt — nicht ganz verständnislos gegenübersteht, der wird vor allem die in hell leuchtender Buchstabensymphonie, in Wortmusik und Farbenpracht klingende und schillernde — Unverständlichkeit der Malarméschen Verse bewundern.

Auch Malarmé fand seine Kunstideale nicht in der Heimat. Die Neutöner, die Pfadweiser, die ihn die Zukunftspoesie ahnen liessen, waren Richard Wagner und Edgar Poe. In wortprächtiger, dämmerlicher Prosa und Lyrik feiert er den ersteren als den „göttlichen Magier", der ihm und der Welt das heissersehnte, längst erträumte, ideale Drama gegeben:

Trompettes tout haut d'or pamé sur les vélins
Le Dieu Richard Wagner irridiant un sacre
Mal tu par l'encre même en sanglots sybillins

so klingt sein Wagnersonett aus. Ich hätte diese verwirrend schöne Huldigung gerne verdeutscht. Aber obgleich Nichtfranzose, ist mir der Sinn verborgen geblieben. Ich sage „obgleich", weil Jules Lemaître, der uns erzählt, dass es einer Amerikanerin gelungen, ein Sonett Malarmés zu übersetzen, die boshafte Bemerkung beigefügt, man müsse augenscheinlich Fremder sein, um dieses Franzosen Verse zu verstehen! — Mit einer Poe-Uebersetzung, mit einer Umdichtung des Rabenpoems, die in einem kunstvollen Foliohefte erschien, trat Malarmé zum erstenmale vor die Oeffentlichkeit. Im Jahre 1888 gab er in einem mit hübschen Stichen geschmückten Luxusbande zwanzig in rhythmischer Prosa übertragene Gedichte Poe's heraus. Auf der ersten Seite prangt das Huldigungssonett „le tombeau d'Edgar Poe", das bei der Einweihungsfeier des Poe-Denkmals in Baltimore vorgelesen wurde. Mit staunender Pietät müssen die Amerikaner dieser Pariser Verherrlichung ihres Dichters gelauscht haben, die mit den Versen anhebt:

Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change
Le Poète suscite avec un glaive nu
Son siècle épouvanté de n'avoir pas connu
Que la Mort triomphait dans cette voix étrange.

und also endet:

Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur
Que ce granit du moins montre à jamais sa borne
Aux noirs vols du Blasphème épars dans le futur.

Angsterfüllt frägt man sich, ob der, welcher diese 14 Verse ohne Satzzeichen und Ruhepunkte vorzutragen hatte, nicht in Atemnöte geriet! Dass dieser Wortmusik auch ein bestimmter Sinn inne wohnt, geht schon daraus hervor, dass das Sonett von zwei mit Seherblick jedenfalls hervorragend begabten amerikanischen Ladies übersetzt wurde. In den symbolistischen Dichterkreisen in Frankreich wurde dies Poem nicht nur berühmt, man bekannte sich sogar zu der vollendeten Schönheit desselben wie zu einem litterarischen Glaubensbekenntnis. Einige Jahre später wurde es bei einem Symbolistenbankett von dem Dichter Ad. Retté feierlich vorgetragen.

Die, welche Malarmé verstehen und geniessen — und die anderen, erklären einstimmig, dass ihm das ungemein schwierige Kunststück, Poesche Lyrik in würdige französische Gewandung zu kleiden, gelungen ist. Baudelaire hatte dies für einen verführerischen Traum erklärt, der sich nicht verwirklichen lasse. Jules Lemaître durfte getrost die für seine englischen Sprachkenntnisse sehr gewagte Behauptung aufstellen, es sei die Malarmésche Uebersetzung „d'une belle et audacieuse littéralité“. Prachtstücke sind vor Allem die Nachdichtungen des Raben- und Glockengedichtes, bei denen sich die klang- und farbenreiche Wortkunst Malarmé's bewährte. Zu bemerken ist übrigens, dass er lange in England gelebt und seine englischen Sprachkenntnisse nicht bloss als Dichter, sondern auch als Lehrer verwertet hat. Von pikantem litterarischen Interesse sind die kritischen Kommentare,

die er seinen Uebersetzungen beigiebt — er nennt sie „Scholien“ (scolies) — nicht nur weil wir hier sehen, wie stark Poe auf sein ganzes Denken und Dichten eingewirkt, sondern auch weil sie uns einen Einblick in seine Dichterwerkstatt gewähren. So bringt er u. a. einen Brief seiner amerikanischen Uebersetzerin zur Sprache, worin auf die Schwierigkeit hingewiesen wird, die „Ulalume“, eines der eigenartigsten Gedichte Poe's, dem ausländischen Uebertrager bereiten muss. Die Dame bemüht sich, dem Franzosen den Sinn desselben, die Verhältnisse, aus denen es hervorgegangen, klar zu machen. Malarmé aber meint, das sei ja alles recht lehrreich, für ihn aber ziemlich belanglos; ihm hätten es der geheimnisvolle Zauber, die verschleierten Andeutungen des Gedichtes, der unbeschreibliche Dunstkreis, den Poe hier um den Leser webt, angethan; d. h. mit anderen Worten: um den wahren Sinnesgehalt des Gedichtes hat sich der Uebersetzer gar nicht gekümmert! — In jenen „Scholien“ klärt er uns auch über die Zaubermacht auf, die Poe auf ihn und die Seinen ausgeübt. Von den zwanzig Gedichten, die er übersetzt, seien nahezu alle in ihrer Art einzig dastehende Meisterwerke.

Während man sonst gewohnt ist, „to Helen“ und „Annabel Lee“ als die kostbarsten Perlen seiner Lyrik anzusehen, glaubt Malarmé, dass dem Gedichte „for Annie“ der Preis gebühre, dem Liede „où se montre, sous un jour de convalescence l'état d'un esprit aux premières heures de la mort“. Die Amerikaner sind in seinen Augen e i n e grosse Verbrecherbande. Entrüstet wendet er sich auch gegen die, welche in Poe's „Philosophie dichterischer Komposition“ bloss eine geistreiche Mystifikation erblicken. Für ihn verkündet sie: „la théorie poétique très neuve qui venait tout à coup d'une lointaine Amérique“ und diese fasst er in die Worte zusammen: „que tout hasard doit être banni de l'oeuvre moderne et n'y peut être que feint; et que l'éternel coup d'ailes n'exclut pas un regard lucide rompant l'espace dévoré par son vol“.

Die durch den jugendlichen Führer der Symbolisten zum erstenmale vermittelte Lyrik Poe's hat die dichtende Schar der „Moderne" zu neuer Poe-Begeisterung angefacht. Sie glaubten an Poe wie an den Verkünder einer neuen Kunst. Die Einbürgerung Poe's in Frankreich betrachtete man als ein epochemachendes Geschehnis, das Ulalume-Gedicht als das leuchtende Meisterwerk symbolisch-mystischer Wortsymphonie. — Schon ein Jahr nach Malarmé's Poe-Gedichten beschenkte Gabriel Mourey, der seine Uebersetzungskunst schon vorher an Swinburne's Werken erprobt, die Poe-Gemeinde mit einer zweiten, vollständigen Sammlung, der er die volltönige Widmung vorausschickte: „Au Thaumaturge lyrique, au suprême confesseur des âmes damnées, à Charles Baudelaire, à sa gloire, la traduction de ces poèmes qu'il aimait." Diesem Dichterneuling, der sich übrigens auch durch sein Wagnerianertum hervorgethan, schrieb Joséphin Péladan die bereits erwähnte Reklame-Einleitung. Ohne mich bei vereinzelten Nachdichtungen älteren und jüngeren Datums aufzuhalten, möchte ich doch nicht unerwähnt lassen, dass sich einer der talentvollsten und gedankentiefsten Novellisten, Jos. Henry Rosny, der sich vom naturalistischen Roman bis zum phantastisch-prähistorischen hindurchgearbeitet, mit einer Uebertragung der kunstvollen Detektiv-Geschichte „Der Goldkäfer" zu den Poe-Uebersetzern gesellt hat. In der Einleitung zu der 1892 erschienenen eleganten Ausgabe der Collection Guillaume bekennt er sich zu den Poe-Verehrern und beansprucht für Frankreich den Ruhm, die Grösse Poe's zuerst erkannt zu haben.

In Frankreich gilt Poe vielfach als der „grand ténébreux". Dieser Poe, der Dichter der quälenden, grausigen, beklemmenden Geschichten, der Verfasser des „roten Todes", des „schwarzen Katers" und ähnlicher abstossend leichenhafter und krasser Bilder, der Erzähler grotesk spukhafter Novellen, er ist es, der in Frankreich eine besonders gelehrige Gefolgschaft gefunden. Die

Gruppe der Pariser Trabanten dieses Poe überragt um Haupteslänge ein trotz aller Geschmackssünden und -verirrungen bedeutender Poet, — der einstige Chat Noir-Rhapsode Maurice Rollinat. Wer den musikalischen, rezitatorischen und mimischen Darbietungen dieses originellen Brausekopfes in jenem Hauptquartier der litterarischen und künstlerischen Frondeurs der But Montmartre einmal beigewohnt, hat wohl den seltsam packenden Sprach-Gesang, in dem Rollinat seine Dichtungen nach eigenen Kompositionen vortrug, nie vergessen; auch nicht das blasse, durchgeistigte Gesicht dieses ersten und echten Ahnen des modernen „Ueberbrettlpoeten" grossen Stils, dem Barbey d'Aurevilly mit Recht nachrühmte „il était le grand diseur et le grand acteur de ses vers comme il en était le musicien". In Rollinat ist der vereinte, in die dunkelsten Nachtseiten des Lebens versenkte Geist Baudelaire's und Poe's neu erstanden. In seiner Gedichtsammlung „Les Névrosés" (1883) finden wir alle die furchtbaren Seelenzustände, die physischen und moralischen Greuel, die jene beiden der modernen Dichtung vermacht, aufs Aeusserste getrieben. Rollinat schreckt nicht vor dem Abscheulichsten, vor keiner geistigen und körperlichen Fäulnis zurück. Titel wie: Mademoiselle Squelette, La morte embaumée, La Bière, La Morgue, Les Glas, Ballade du Cadavre — sie reden eine deutliche Sprache. Nur wer einen eisernen Magen oder ein ganz verkümmertes Vorstellungsvermögen besitzt, ist im Stande, ohne Seekrankheit durch das Gedicht „La Putréfaction" zu eilen. Ich zitiere bloss zwei Strophen, die erste und die letzte, die sich im Vergleich zu den übrigen fast wie Gessnerische Idyllen lesen:

Au fond de cette fosse moite
D'un perpétuel suintement,
Que se passe-t-il dans la boîte,
Six mois après l'enterrement?
— — — — —

„Je ne sais! Mais apprends de l'ombre
„Que l'homme souffre en pourrissant!
„Le cadavre est un muet sombre,
„Qui ne dit pas ce qu'il ressent.“

Ich führe diese Verse nur deswegen an, weil wir hier — in den beiden Schlusszeilen — eine fixe Idee Poe's wiederfinden, die der Amerikaner am drastischsten in der Erzählung „The facts in the case of Mr. Valdemar“ dargestellt hat. Dergleichen Poe-Reminiscenzen begegnen wir bei Rollinat des öfteren. Er ist nicht nur ein Geistesverwandter, sondern auch ein bewusster Nachahmer Poe's, mit dem er, nebenbei gesagt, wie schon Baudelaire, auch die Vorliebe für die Katzen teilt. Welchem Poe er zugethan ist, das sagt uns folgender Vers aus dem Gedichte „Les Frissons“:

Le strident quintessencié,
Edgar Poe, net comme l'acier,
Dégage un frisson de sorcier
Qui nous envoûte!

Eine erheblich weniger übelriechende Lyrik, die sich vorwiegend an das geisterhaft-gruselige Genre Poe's hält, bietet uns der Dichter Jean Rameau — eigentlich ein verspäteter Romantiker mit dem einst in Frankreich so beliebten Anstrich à la Hoffmann — in seinen „Poémes fantastiques“ (1883). Aber auch er schildert mit handgreiflicher Deutlichkeit toll-grausige Traumgebilde einer erhitzten Phantasie. Ganz nach Poescher Art erzählt er, um die „fascination effroyable du laid“ darzuthun, in dem grotesk-tragischen Gedichte „Le Hibou“ die Geschichte eines Mörders, der seine reine, bildschöne Frau hinschlachtet und dann die abstossend hässliche Julienne heiratet (laide, à faire avorter une vieille guenon!). Ein echter Poe ist auch „Le cauchemar d'une nuit d'été“, eine Traumhalluzination, die mit Heineschen Anklängen beginnt:

…eu m'ouvrit le ventre avec son bistouri.
…ue veux-tu, docteur Dieu?
— Changer ton coeur pourri.

… Herrgott“ amputiert ihm das Herz aus der Brust … as Herz, das ihm so unendlich viele Qualen ver-…

…amais chien galeux qu'on lacère,
… on mène au bûcher ou qu'on cloue au poteau,
…uffert ce que j'ai souffert sous ton marteau,
… un marteau maudit, sous ton marteau de flamme,
… sinistre, ô marteleur de l'âme,
… rouge, ô monstre, ô mon vieux coeur!

… dem Liederbuche „Reliquaire“ (1891) von … verspotteten und heute gefeierten und sogar … durch ein Denkmal geehrten Arthur Rim-… Dichter der „Illuminations“, der die Farben … angeblich entdeckt, die schon die deutschen … gekannt, erinnert manches an Poe, so z. B. … „Bal des pendus“. Anklänge an Poe lassen … bei Adolphe Retté nachweisen, der auch zur … Décadence-Poeten gehört und schliesslich auch … einen bekannteren Namen zu nennen — bei … dahingerafften Verfasser so vieler feiner flä-… Städtebilder, George Rodenbach.

Während dieser begabte Vertreter des sog. „roman …“ als Novellist im heimatlichen Boden wurzelt, … sich bei verschiedenen Gattungen des modernsten …ischen Romans weit engere Beziehungen zu Poe …weisen. Dies ist besonders bei dem phantastischen, …do-wissenschaftlichen Roman der Fall. Dem neu-…lichen Leser war mit der romantischen Phantastik, … den abenteuerlichen Gespenstergeschichten und gru-…igen Nachtstücken mit Hexenspuk, mitternächtlichen Erscheinungen, mit der Tod- und Teufel-Zauberei in Rad-cliffe's und Hoffmann's Manier nicht mehr gedient. Die

vorgeschrittene Naturwissenschaft, die in weiteren Kreisen verbreitete Aufklärung, hat die Gespensterwelt aus der Phantasie des modernen Menschen verscheucht. Ihm muss das Gruseln, die fieberhafte Spannung auf andere Weise beigebracht werden. Um solche Wirkungen hervorzubringen, muss der Novellist von heute seine Stoffe aus den Wundern der Wirklichkeit, der realen Natur, aus den geheimnisvollen Tiefen der Psychologie schöpfen, aus der Schattenwelt des pseudo-wissenschaftlichen Spiritismus, aus psychopathischen Abnormitäten, aus den Erscheinungen des tierischen Magnetismus etc. etc. Der nervenreizende Sensationsroman muss die Phantasie des Lesers durch scharfe Logik und durch wissenschaftliche Wahrscheinlichkeit zu bezwingen, zu täuschen verstehen, auch dort, wo er den Boden des Realen, der lebendigen Wirklichkeit verlässt. Auf diesem Gebiete aber wirkten Poe's Novellen bahnbrechend und zwar insbesondere für Frankreich. Der Amerikaner wurde nicht nur der Vorläufer des metaphysischen Romans — oder wie die Franzosen ihn nennen, des „roman scientifique“ — und der mit sicherer Logik durchgeführten Kriminal- und Detektivnovelle, sondern auch des symbolistischen, okkultistischen und des lyrisch-philosophischen Stimmungsromans. Seine Erzählungen: Ligeia, The unparalleled Adventures of one Hans Pfaal, The murders in the Rue Morgue, The Gold Bug, The Fall of the House of Usher und Eureka — um einige typische Mustererzählungen der verschiedenen erwähnten Arten zu nennen — sind seit Baudelaire's Vermittlungswerk Vorbilder für bekannte und vergessene Novellisten geworden. Zu den ersteren gehört vor allem der weltberühmte Jules Verne. Auch die volkstümlichen Autoren sensationeller Feuilletonromane vom Schlage der Gaboriau und Xavier de Montépin haben viel von dem Kriminalpsychologen Poe gelernt und sind fleissig bei dem

Meister der mit scharfsinniger Logik vorbereiteten Ueberraschungen in die Schule gegangen. Den Geist Poe's verraten ferner die „contes fantastiques“ der Dichterfirma Erckmann-Chatrian, die bald nach den ersten Uebersetzungen Baudelaire's erschienen, und in der Neuzeit die nur litterarischen Feinschmeckern bekannten Henri Rivière (in „La Possédée“ und „La main coupée“) und Gaston Danville, der uns im Mercure de France (1892) in der Serie „contes d'au dela“ eine Geschichte erzählt, die man für die Uebersetzung einer der „tales of the grotesque“ halten könnte. Als Stichprobe möge folgendes kleine Gruselstimmungsbild dienen, in welchem ausserdem das Kunstsymbol des grotesken Poe, die Katze, als Staffage verwendet ist: „La chatte geint doucement en flairant le cadavre, tandis que près de la tenture exotique où un vol de flamants roses traverse de fantasques nuages d'argent, le petit squelette japonais continue de girer lentement, accroché au candélabre par un fil mince, que Pierre n'aperçoit plus“. Und schliesslich sei hier, lediglich der Wunderlichkeit wegen, eines Vollblut-Poe-Baudelairianers, des armen Isidore Ducasse Erwähnung gethan, der sich in seinem ersten und einzigen Opus, den „chants de Maldoror“, den ebenso bedeutungsvollen Namen „Comte de Lautréamont“ beilegte. Diese wirre Prosa erschien erst zwanzig Jahre nach dem Tode des Autors, von dem man erfuhr, dass er in Montevideo geboren wurde, dass er das Buch als 17jähriger Jüngling geschrieben habe und dann bald darauf im Irrenhaus gestorben sei. Den Wohlklang seiner Prosa verdanke er seiner seltsamen Arbeitsweise. Er soll sich nämlich beim Dichten selbst auf dem Klavier begleitet haben! Wir haben es hier nicht mit einem „fumiste“, einem Schalk zu thun, der den Spiessbürger mit einem litterarischen Schabernack ins Bockshorn jagen will, auch nicht mit einem überspannten, nach Originalität haschenden Poeten, sondern mit einem armen Tollhausdichter, mit einem kranken Verstande. Ein groteskes

Krötenungetüm, das ihn, den Dichter, immerfort anquakt, trifft einmal das richtige: „Ton esprit est tellement malade qu'il ne s'en aperçoit pas, et que tu crois être dans ton naturel chaque fois qu'il sort de ta bouche des paroles insensées, quoique pleines d'une infernale grandeur". Von dieser „höllischen Grösse" habe ich nun allerdings in diesem „Maldoror-Buche" nichts entdeckt, wohl aber habe ich die Ueberzeugung gewonnen, dass Poe's Erzählungen in diesem zerrütteten Geiste offenbar Unheil gestiftet. In der irren Phantasie des Lautréamont, dem eher das Pseudonym lautréamer gebührt, spukt der Geist des grotesken Poe, den er wiederholt als „Mameluck-des-Rêves-d'Alcool" auftreten lässt.

Und so behauptet denn, meine ich, der fruchtbare Schriftsteller Paul Féval, der in einige seiner zahlreichen Romane auch Poe-Reminiscenzen eingestreut, eher zu wenig als zu viel, wenn er in seinem offiziellen „Rapport sur le progrès des Lettres" (p. 58) sagt: „Poe a donné beaucoup à penser à la plupart de vos jeunes romanciers". Wem unsere Belege nicht genügen, wer dem Worte meiner Gewährsmänner misstraut oder glaubt, ich hätte hier mit allzu starken Farben aufgetragen, der blättere nur in den Jahrgängen des Mercure de France von 1890. Schon der Herausgeber dieser für die dichterische Zeitströmung massgebenden Revue, Alfred Valette, ist ein eingefleischter Poe-Enthusiast. Für den nach neuen, besonders Zolafeindlichen Zielen strebenden jungen Nachwuchs, der hier zum Wort kommt, ist z. B. Poe's Ulalume schlechtweg das Meisterwerk der erträumten symbolischen Dichtung.

Wer aber aus dieser litterarischen Macht Poe's, aus dieser überschwenglichen Verehrung für den grossen Freund Baudelaire's etwa folgern sollte, es erfreue sich dieser amerikanische Poet auch bei der Masse des lesenden Publikums ähnlicher Beliebtheit, der irrt sich. Dass dem nicht so ist, dafür sorgen u. a. schon die gangbaren Encyklopädien, die Larousse, Vapereau u. s. w., die samt

und sonders den Wissbegierigen belehren, dass Poe nur eine unselbständige amerikanische Auflage der Hoffmann und Novalis ist, ein verkommener Trinker, der höchstens in seinen wunderlichen Verrücktheiten originell ist; dafür sorgen auch, wie ich Eingangs schon andeutete, die populären Kritiker aus dem Lager der nationalen d. h. klassizistischen Tradition, die in Poe's Werken nur „rêveries alcooliques" eines Sonderlings sehen. Dafür hat aber zu allererst Poe selbst gesorgt, der es verschmäht hat, dem grossen Publikum, dem internationalen Massengeschmack zu Liebe und zu Gefallen zu dichten.

Dass Edgar Poe in Deutschland eine kleine auserlesene Gemeinde gefunden, kann uns nicht wundern, staunen können wir höchstens, dass sie nicht grösser ist und sich so spät einfand. Eine merkwürdige Erscheinung, die überraschendste Wirkung des internationalen Litteraturverkehrs, zeigt sich uns dagegen in dem Triumphzug der Poeschen Dichtung und Kunstideale — in der Heimat Boileau's und Brunetière's. Welch wichtiges Ferment sie in der Entwicklungsgeschichte der französischen Litteratur der letzten 40 Jahre bilden, das hoffen wir auf diesem langen Gang durch die französische Prosa und Poesie erkannt und gezeigt zu haben, das besagen die Namen Baudelaire, Goncourt, d'Aurevilly, Villiers de l'Isle-Adam, Hénnequin, Verlaine, Malarmé und Mauclair, — das besagt der Ausspruch dieses kundigsten Kenners der französischen Moderne: „Poe est pour nous tous un saisissant moderne ayant le premier conçu l'application à l'art des méthodes expérimentales et l'adjonction des éléments scientifiques . . . . . Il est tout un ordre de sentiments et de prescience que nous n'exprimions pas avant qu'il vînt."[6])





2. Gérard de Nerval.

Ein Dichterbild aus Frankreichs deutschfreundlichen Tagen.

„Gérard de Nerval était comme le commis voyageur littéraire de Paris à Munich.“ *Sainte-Beuve.*

I.


Dem Litterarhistoriker, der in unseren Tagen den gebildeten, mitten im Zeitstrom der modernen Gedankenwelt stehenden Leser spaltenlang mit der Schilderung eines fremden, längst dahingegangenen und unbekannten Dichterlebens hinzuhalten gedenkt, dem ziemt es, ob solchen Unterfangens erst artig um Entschuldigung zu bitten. Weiss er ja doch, dass das allgemeine Interesse heute ganz anderen Dingen gilt, dass das, was uns heute zu fesseln und zu bewegen vermag, himmelweit von dem Lande der Poesie entfernt ist; dass uns unendlich mehr daran liegt, von dem neuesten Bacillus, den letzten Wahl- und anderen Manövern, dem in- und ausländischen socialen Getriebe, von Nord- und Südpol, von bekehrten Anthropophagen und türkischen Scheusslichkeiten und sonstigen mehr oder weniger sauberen und exotischen Errungenschaften der Civilisation Kunde zu erhalten, als von den allerschönsten Dichterträumen, die dicht neben uns und für uns geträumt werden. Er weiss es wohl, jetzt haben die Naturwissen-

schaften, die technischen und socialen Forschungsgebiete das Wort; nunmehr ist nur noch der sogenannte nützliche Mensch interessant, der sich seiner Heimat, dem Staate, der Erde und dem Himmel, handgreiflich, oder doch wenigstens „ethisch“ nützlich erweist. Was nun aber die Nützlichkeit der Dichter angeht — von ihrem Anhängsel, den Litteraten, will ich gar nicht reden — so dürfte das missmutige Wort des alten Malherbe „Dichter sind dem Staate nicht nützlicher als gute Kegelschieber“ so ziemlich der Ueberzeugung der modernen Gesellschaft entsprechen. So empfand wenigstens Heinrich Leuthold, der unglückliche Bohême-Poet der Schweizer, als er „Dem Schweizervolke“ noch in gesunden Tagen zurief:

„Nicht, dass ich dies Bestreben nicht erfasse,
Des Stoffs sich, der Materie zu bedienen;
Schon brach der Geist mit Dampf und Eisenschienen
Der Bildung und der Freiheit eine Gasse.

Nur das Extrem der Zeit ist's, das ich hasse.
Die Menschheit ward, so hat mir oft geschienen,
Zu einem ungeheuren Schwarm von Bienen;
Utilität! Das ist der Ruf der Masse.“

Stendhal prophezeite einst, er werde erst in 50 Jahren verstanden und gewürdigt werden. Der Begründer des neuzeitlichen Romans sollte sich nicht geirrt haben. Der liebenswürdige Poet, dessen sorglos traumhaftes Dasein in einer kalten Winternacht des Jahres 1856 ein grausiges Ende nahm, starb ohne solches Zukunftsvertrauen. Aber auch den Werken Gérard de Nerval's war eine Wiedergeburt beschieden. Sie erscheinen neuerdings wieder in populären, billigen und in kostbaren, kunstvollen Ausgaben. Des Dichters seltsame Schicksale, sein Liebesleben und den düster tragischen Tod schmückt gar die Legende. Der Name des Uebersetzers von Goethe's Faust, des Freundes und Nachdichters Heinrich Heine's, taucht ver-

klärt aus der drohenden Vergessenheit empor. Und diejenigen, die stets behaupteten, dass Nerval's entzückend naturinnige und frische „Julie“ einst mit „Paul et Virginie“ werde genannt werden, scheinen recht gehabt zu haben.[7])

Im fernen Schlesien, in Gross-Glogau, unterlag die Frau des Offiziers und Arztes der „Grande Armée“, Etienne Labrunie, einem hitzigen Fieber, das sie sich beim Ueberschreiten einer mit Leichen angefüllten Brücke zugezogen haben soll. Dem Gatten, dem sie in den Krieg gefolgt war, hinterliess sie in Frankreich ein Söhnchen, dessen sich ein auf dem Lande wohnender Oheim angenommen hatte. Als dann Europa, dank Englands gross- und heldenmütigen Vorgehens von dem korsischen Abenteurer befreit war, kehrte der Vater in die Heimat zu seinem Kinde zurück. Der siebenjährige Gérard spielte gerade vor der Hausthüre, als drei Offiziere in stark strapazierten Uniformen auf ihn zukamen. Der eine davon umarmte den Knaben mit so heftiger Herzlichkeit, dass dieser sofort ausrief: „Mon père! Tu me fais mal!“ — Mit dem Landleben war es nun bald vorbei. Vergessen hat Gérard aber die Stätte seiner ersten kleinen Freuden und Leiden nie. Manch duftend idyllisch Erinnerungsblatt hat er später diesen Jugendtagen gewidmet, die er in der reizvollen Landschaft um den berühmten Weiler Ermenonville mit den herrlichen parkähnlichen Wäldern, mit den ehrwürdigen und stolzen Schlössern und Burgen, die von der Macht und dem Reichtum der alten fränkischen Isle de France zeugten, mit den traulich plätschernden Bächen und den stillen, poesieumhauchten Weihern, ihren lauschigen Buchten und freundlichen Inseln verlebte. Eine derselben, das Pappeleiland genannt, barg die irdischen Reste des grössten aller Träumer, J. J. Rousseau's, dessen ruheloses Leben in dieser herrlichen Gegend ein letztes Asyl und von aller irdischer Unbill Erlösung fand. Kein Wunder, dass Gérard, kaum hatten sich die Thore des

Collège Charlemagne geöffnet, nach seinem geliebten Ermenonville eilte, kein Wunder, dass der Knabe dort das Wonnegefühl des reinen Naturgenusses so tief und so innig empfand, dass es ihm sein ganzes Leben lang nachging; kein Wunder, dass er das Träumen und Schwelgen in Gottes freier Natur niemals lassen konnte. Dort in dem malerischen Garten Frankreichs, unter den prächtigen uralten Ulmen und Buchen, war auch der idyllische Schauplatz der ersten, idyllischen Liebeständeleien. „Je devins épris de Franchette, et je conçus l'idée singulière de la prendre pour épouse selon les rites des aïeux. . . . . Je pris à témoin le Dieu de nos pères et la Vierge sainte, dont je possédais une image, et chacun se prêta avec complaisance à ce jeu naïf d'un enfant.“ Kaum zum Jüngling herangewachsen, bemächtigte sich ernstere und tiefe Liebe ganz seines schwärmerischen Herzens. Nur einmal sah und sprach der 17jährige Gymnasiast Adrienne, die adelige Tochter aus einem nahen Schlosse, bei ländlichem Fest. Er aber bewahrte ihr Bild unauslöschlich in der Dichterbrust bis an sein Lebensende. „Elle ressemblait à la Béatrice de Dante, qui sourit au poète, errant sur la lisière des saintes demeures.“ Adrienne ging oder musste in ein Kloster gehen — Gérard sah sie nie wieder. Nun wurde sie die Beatrice seines Lebens und seiner Werke; ihre holdselige Erscheinung war ihm stets gegenwärtig. Adrienne blieb das weibliche Schönheitsideal, von dem sich der Dichter von nun an in seinem Liebes- und Gemütsleben nicht mehr trennen konnte. Sein ganzes Sehnen galt dem Mädchen, das ihm einst, wie eine liebliche Fee im Zaubergarten, im Parke bei Ermenonville erschienen war. Da erschaute der kaum Zwanzigjährige eines Abends in der gefeierten Sängerin der „Opéra Comique“, Jenny Colon, Adrienne's herrliches Ebenbild, und von Stund an gilt der blendend schönen, aber leichtfertigen Diva sein ganzer Liebeskultus; es beginnt hier einer der seltsamsten, psychologisch merkwürdigsten Dichterromane. Jenny Colon, in der er Adri-

enne wieder gefunden zu haben glaubt, füllt sein ganzes Dasein aus. Sie wird die Abgöttin seines Lebens. Ihretwegen, nur um ihr Lob zu verkünden, gründet er eine dramatische Zeitschrift, heute eine Fundgrube von Bildern aus dem romantischen Zeitalter; ihretwegen schreibt er Operettentexte und darunter sehr erfolgreiche; für sie dichtet er mit Al. Dumas sein grossartig angelegtes Drama, die „Königin von Saba", die Meyerbeer komponieren sollte; für sie sucht er nach den kostbarsten alten Möbeln, die einst Frankreichs mächtigen Fürsten gedient — und ihretwegen verschleudert er in kurzer Zeit sein beträchtliches mütterliches Vermögen. Doch lange bevor Jenny Colon noch in jungen Jahren dem irdischen Freudentaumel durch den Tod entrissen wurde, war sie schon tot für Nerval gewesen. Das hübsche, flatterhafte Wesen passte nicht zu dem idealen, schwärmerischen Sonderling, den sie bald verliess, nachdem sie ihn schon längst hintergangen hatte. Und der unglückliche Poet fuhr fort, den Gram im Herzen und bald im Sinn den kranken Wahn, nach Adrienne's Ebenbild zu suchen — überall, auf den Pariser Boulevards, an den Ufern des Rheins und am Fusse des Libanon, in den Strassen Wiens und Kairos — bis sein traumhaft phantastisches Dasein, von einigen belächelt, von keinem verstanden, in der „Rue de la vieille lanterne" in tief trauriger Wirklichkeit endete; — das letzte Kapitel dieses merkwürdigen und fesselnden Romans eines reichen und seltenen Dichterlebens, das sonderbarerweise noch keinen Dichter gefunden hat, ja, nicht einmal einen Biographen.

Doch kehren wir noch rasch zu dem hoch begabten „Collégien" zurück, dessen Tage noch in glücklicher Sorglosigkeit verstrichen. Gern glauben wir ihm, wenn er uns gesteht: „l'amour m'a fait poète". Und als einen Auserlesenen der Musen verehrten ihn schon seine Schulkameraden, vor allem seine ältesten und treuesten Freunde: Théophile Gautier und Arsène Houssaye, den der Tod erst vor einigen Jahren aus einem langen Leben, das über-

reich an Glücksgütern jeglicher Art gewesen, abberufen. Dass der Sinn des fleissigen Jünglings, der sich besonders eifrig mit dem Studium fremder Sprachen und vor allem mit dem Deutschen beschäftigte, auch auf ernste Dinge gerichtet war, beweist seine Geschichte der französischen Poesie im 16. Jahrhundert, mit der er sich noch als Gymnasiast um einen Preis der französischen Akademie bewarb, den bekanntlich Sainte-Beuve davon trug. Daneben verfasste er um dieselbe Zeit ein Bändchen schwungvoller Lieder voller Begeisterung für Napoleon, Béranger und Lamartine, die den Verleger Torquet veranlassten, dem 16jährigen Autor der „Elégies nationales“ zu prophezeien, er werde es einmal weit bringen: „Jeune homme, vous irez loin.“ Nach einer anderen Ueberlieferung soll ihm eine gepfefferte Satire, die der über den Misserfolg seiner Preisschrift verstimmte Gymnasiast auf die 40 Unsterblichen reimte, jenes Lob des Buchhändlers eingetragen haben. Nerval, der später so oft zum Wanderstabe griff, bemerkte einmal zu diesem „vous irez loin“ seines Verlegers witzig: „Le destin lui a donné raison en me donnant la passion des longs voyages“. — Französische Litteraten haben später diesen Ausspruch Goethe in den Mund gelegt, der sich allerdings einmal über Nerval lobend aussprach, aber nicht über den Autor der patriotischen Oden, sondern über den 18jährigen Uebersetzer seines „Faust“.

II.

Bei dem Interesse, das Goethe besonders am Anfang und am Ende seines Lebens für französische Litteratur und Kultur bekundete, in Anbetracht der vielen und mannigfachen geistigen Bande, die sein poetisches Schaffen mit französischem Dichten und Denken verknüpfen und endlich angesichts des allbekannten Einflusses, den Goethe auf das Werden und die Fortentwicklung der französischen Romantik ausgeübt, darf man sich wohl wundern, dass das weite, interessante und

dankbare Forschungsgebiet: die litterarischen Wechselbeziehungen zwischen Goethe und Frankreich — so gut wie brach liegt. Aus diesem ungeschriebenen Buche der Goetheforschung will ich hier das Kleine, aber nicht unbedeutende und — so wage ich wenigstens zu hoffen — nicht uninteressante Kapitel von den Beziehungen Gérard de Nerval's zu Goethe herausgreifen.

Gérard's litterarische Laufbahn begann in Wirklichkeit erst mit einer erfolgreichen Faustübertragung, die dem greisen deutschen Dichter eine grosse Freude bereitete. Man weiss, wie sehr sich Goethe stets zur französischen Dichtung hingezogen fühlte, vor allem in seinen Jugendjahren und dann wieder an seinem Lebensabend. Oft und gern sprach er von der talentvollen Schar der Romantiker und herzlich freute er sich besonders über das erwachende Interesse und Verständnis für seinen Faust. Im Frühjahr 1830 äussert er sich einmal: „Die jungen Dichter (Frankreichs) beschäftigen mich nun schon die ganze Woche und gewähren mir durch die frischen Eindrücke, die ich von ihnen empfange, ein neues Leben". Die Huldigungen der französischen Poeten und Kritiker (Stapfer, Ampère) haben ihn „innerlichst beglückt" und die letzten Jahre seines Lebens verschönern helfen.

Am ersten Sonntag des Wintermonats 1830 berichtet Eckermann nun folgendes: . . . . . Er (Goethe) selbst hatte derweil die neueste französische Uebersetzung seines „Faust" von Gérard zur Hand genommen, worin er blätterte und mitunter zu lesen schien. — „Es gehen mir wunderliche Gedanken durch den Kopf", sagte er, „wenn ich bedenke, dass dieses Buch noch jetzt in einer Sprache gilt, in der vor fünfzig Jahren Voltaire geherrscht hat". . . . . . Diese . . . . . Uebersetzung von Gérard, obgleich grösstenteils in Prosa, lobte Goethe als sehr gelungen. „Im Deutschen" sagte er „mag ich den „Faust" nicht mehr lesen,

aber in dieser französischen Uebersetzung wirkt alles wieder durchaus frisch, neu, geistreich". — Eine weitere Aeusserung Goethes über Nerval ist uns nicht überliefert. In seinen Werken selbst und in seinen Briefen ist sonst nirgends von diesem jungen Romantiker die Rede. Den Freunden Nerval's genügte aber das kurze Lob des deutschen Dichters nicht und so ersannen sie noch einen eigenhändigen Brief Goethe's, nebst einem langen dialogisierten Dithyrambus. Diese merkwürdige Goethe-Nerval-Legende, die in Frankreich allgemein verbreitet ist und auch ihren Weg nach Deutschland gefunden hat, war seltsamerweise noch niemandem aufgefallen. Die Erfindung des Briefes geht wahrscheinlich auf J. Janin zurück, der in einem seiner zahllosen Feuilletons, wo es natürlich nicht auf historische Genauigkeit ankam, erzählt, es habe Goethe dem Faustübersetzer eigenhändig geschrieben: „Vous seul m'avez compris et traduit sans me trahir". Von einer geradezu irreführenden Deutlichkeit ist folgende Stelle des schönen Nachrufs, den Gautier seinem lieben Jugendfreunde und langjährigen Mitarbeiter — also eine eminent glaubwürdige Quelle — in der Zeitung „La Presse" am 27. Januar 1855 widmet: Le grand Wolfgang Goethe, qui trônait encore avec l'immobilité d'un Dieu sur son olympe de Weimar, s'émut pourtant et daigna lui écrire de sa main de marbre cette phrase dont Gérard, si modeste d'ailleurs, s'enorgueillissait á bon droit et qu'il gardait comme un titre de noblesse: „Je ne me suis jamais si bien compris qu'en vous lisant". Nicht minder bestimmt drückt sich der bejahrte Pariser Journalist Philibert Audebrand, der Nerval auch persönlich gekannt, in seinen 1892 erschienenen „Petits Mémoires du XIXme siècle" (p. 187) aus: „ . . . . . Goethe, encore vivant, lui avait envoyé, sous forme de bouquet, un très joli billet de félicitation". Es ist begreiflich, dass man angesichts solch entschiedener Aussagen die genauesten Erkundigungen einzieht, bevor man es wagt, die drei Zeitgenossen Nerval's Lügen zu

strafen. Anfangs vermutete ich, dass in dem bekannten sinnigen Gedichte „Ein Gleichnis“

„ . . . . . So war mir's, als ich wundersam
Mein Lied in fremder Sprache vernahm“. —

das Ende der zwanziger Jahre entstand und sich sogar wahrscheinlich auf die Faustübertragung Nerval's bezieht, jenes „bouquet“ (Geburtstagsgedicht) zu suchen sei. Allein gestützt auf die genauesten Nachforschungen in Frankreich und in Deutschland erkläre ich auf das Bestimmteste: Goethe hat niemals an Nerval geschrieben.[8]) Dafür spricht schon die Thatsache, dass Nerval selbst sich nirgends darüber äusserte, während er doch nicht verfehlt, die oben zitierte Stelle aus Eckermann's Gesprächen, die ihm ein Freund in Deutschland in etwas ungeschickter französischer Uebersetzung mitteilte, in der Vorrede zur vierten Ausgabe seines „Faust“ (1853) wiederzugeben. Bemerkenswert ist ferner, dass Nerval in dieser Vorrede ausdrücklich erklärt, Goethe niemals geschrieben zu haben. Ein so anerkennendes und liebenswürdiges Schreiben, wie dies, von dem Gautier und andere erzählen, hätte Nerval doch sicherlich nicht unbeantwortet gelassen. — Dies ist indessen nur das eine Kapitel der Legende, das andere, für das Eckermann herhalten muss, ist das verbreitetere und — amüsantere. Was Delvau, einer der Nervalbiographen, Goethe sagen lässt — „Goethe le proclamait (nämlich Nerval's Faust) un prodige de style“ — ist harmlos. Erfindungsreicher ist schon der anonyme Verfasser des Nerval-Artikels in dem „Grand Dictionnaire Universel du XIX[e] Siècle“ von Pierre Larousse. Dort heisst es nämlich: „Eines Abends, als sich der deutsche Dichter mit Eckermann unterhielt, kam die Sprache auf Nervals Faustübersetzung. „Sie ist ausgezeichnet“, sagte Goethe. — „Oh!“ erwiderte Eckermann geringschätzig lächelnd „ausgezeichnet ist etwas viel gesagt; der, welcher sie gemacht, ist erst 18 Jahre alt.“ — „Achtzehn Jahre!“ rief Goethe erstaunt. „So wisset denn, dass sein Buch

ein Wunderwerk des Stils ist! Dieser junge Mann wird einer der edelsten (plus purs) Schriftsteller Frankreichs werden.“ Das ist aber noch gar nichts gegen das Phantasieprodukt, das sich der berüchtigte Pamphletist, Verleumdungs- und Biographien-Fabrikant Eugène de Mirecourt (Charles-Jean-B. Jacquot) in einem der zahlreichen Bändchen seiner „Contemporains“ (Paris 1854—58) leistet. Wir übersetzen hier die betreffenden Seiten seiner Nerval-Biographie als Goethe-Kuriosum und köstliches Beispiel litterarischer Freibeuterei: „Goethe selbst lobte Nerval's Faust zu wiederholten Malen. Eines Abends, um die Mitte des Jahres 1827 (Nerval's Faust erschien erst 1828!), während Goethe mit Eckermann speiste, blätterte er in einem Buche, das offen zu seiner Rechten lag, durchlas hier und dort einige Stellen, indem er Zeichen lebhaftesten Beifalls gab.“ „Was lesen Sie denn da, Meister?“ frug der Gast (sc. Eckermann). — „Eine französische Uebersetzung meines Faust, von Gérard de Nerval“, erwiderte Goethe (von einem „de Nerval“ konnte Goethe nichts wissen, denn auf dem Titelblatt stand nur der Name „Gérard“!). — „Ah! richtig, ich weiss“, sagte da Eckermann in leicht verächtlichem Tone, „ein achtzehnjähriger Jüngling. Das muss nach Gymnasiastenarbeit schmecken!“ — „Achtzehn Jahre“, rief Goethe, „Sie sagten doch achtzehn Jahre!“ — „Gewiss, Meister, es ist Thatsache, ich habe Erkundigungen eingezogen.“ — „Nun denn, so beachten Sie wohl, was ich Ihnen jetzt sagen werde“, fuhr der Dichter fort, „diese Uebersetzung ist ein wahres Wunderwerk des Stils. Ihr Autor wird einer der edelsten (purs) und elegantesten Schriftsteller Frankreichs werden.“ — „Glauben Sie?“ sagte Eckermann beschämt. — „Und ob ich es glaube! Haben Sie denn das Buch nicht gelesen?“ — „Ich gestehe, Meister, dass mich das Alter des Uebersetzers misstrauisch gemacht hat.“ — „Nun, so hatten Sie eben Unrecht“ etc. (Hier folgt nun das, was Goethe wirklich gesagt; der Dialog schliesst dann mit den

Worten:) „Ich wiederhole, dieser junge Mann wird es weit bringen“.

Bevor wir uns den Faust Nerval's näher betrachten, einige Worte über die deutschen Sprachkenntnisse des jungen Uebersetzers, der als einziger unter den Romantikern (der jüngere Blaze de Bury ausgenommen) den Ruf eines trefflichen Linguisten genoss. Sein Lehrmeister war der weitgereiste und sprachkundige Vater gewesen. Dieser soll seinen Sohn nicht nur mit der deutschen und italienischen Sprache, sondern auch mit orientalischen Idiomen vertraut gemacht haben. So völkerverwüstend die napoleonische Herrschaft auch gewesen sein mag, hohe, direkte und indirekte völkervermittelnde Bedeutung ist ihr nicht abzusprechen. Der „korsische Abenteurer“ ist der erste grosse französische Vermittler Deutschlands gewesen; seine Kriegszüge, seine Politik, sein Bannstrahl waren es, welche die beiden, im erbittertsten Kampfe ringenden Nachbarländer geistig näherten. Ohne Buonaparte kein „de l'Allemagne“ der verbannten Frau v. Staël; ohne seine deutsche Gauen verheerenden Kriegszüge, ohne seine Garnisonen in deutschen Städten, nicht das aufklärende, folgenreiche Vertrautwerden seiner Offiziere und Beamten mit deutscher Sitte und Litteratur. So hat das schwärzeste Unglück, vom welthistorischen Standpunkt aus betrachtet, eine lichte Seite. Die beiden ersten Faustinterpreten, Frau v. Staël und Sainte-Aulaire, verdanken dem verhassten Imperator ihre deutschen Kenntnisse, und so auch Nerval, der vielleicht Germanophile wurde, weil die Mutter in deutscher Erde ruhte. Derselbe Völkerkrieg, der den Düsseldorfer Knaben Harry Heine zu einem franzosenfreundlichen Dichter erzog, bewirkte, dass aus dem Sohn eines Offiziers der „Alten Garde“ ein deutschfreundlicher Poet wurde. — Allein ein gründlicher Kenner der deutschen Sprache war Nerval deswegen noch nicht. „Il n'avait jamais bien su l'allemand“ berichtet Ars. Houssaye in seinen „Souvenirs d'an-

tan" („Livre" 1883). Dort erzählt er auch von einem Zwiegespräch zwischen Heine, der schon lange seine Matratzenexistenz angetreten hatte, und Nerval, in dem der deutsche Dichter seinem Uebersetzer u. a. sagt: „Tenez, mon cher Gérard, il faut faire comme moi: j'ai épousé une française qui m'a appris le français; épousez une Allemande qui vous apprendra l'allemand . . . . ." Von Wien aus schreibt Nerval seinem Vater, viele Jahre nach seiner Faustübersetzung: „ . . . Depuis que je suis en Allemagne, je sais déjà une foule de mots de plus . . . . . je parle de manière à me faire bien comprendre, mais je comprends peu, à moins que l'on n'ait soin de bien détacher les mots".[9]) Als er in der Kaiserstadt in Geldnot gerät, ist er gezwungen, für deutsche Zeitungen zu schreiben; er muss aber den Verdienst mit einem Uebersetzer teilen. Damit soll aber durchaus nicht gesagt sein, dass Nerval nicht befähigt war, den Faust zu übersetzen. Goethe und Heine, die Lord Byron's Dichtungen mit Erfolg übertrugen, waren auch keine vollkommenen englischen Linguisten. Wer einen Dichter übersetzen will, muss vor allem selbst einer sein und das war Nerval; deswegen fand sein Faust so grossen Beifall und deshalb hatte wohl Goethe seine Freude daran. — Die deutsche Kritik ist neuerdings mit Nerval's Faust streng zu Gerichte gegangen. Sie bemüht sich uns begreiflich zu machen, wie Goethe auf den Gedanken kommen konnte, diesen „zwitterhaften Absüd" zu loben. Goethe, der doch wohl auch etwas von französischer Prosa verstand und als Kritiker einer Uebersetzung seines eigenen Werkes immerhin einiges Vertrauen verdient, stellt sich eben auf einen andern, meiner Ansicht nach, auf den höheren und einzig richtigen Standpunkt. Er sah über Nerval's Schnitzer und Missverständnisse hinweg, suchte nicht nach dieser oder jener bekannten Stelle, wo das deutsche Wort einen ganz besonderen deutschen Klang und ureigene Tonfarbe hat, um dann entweder mit selbstgefälligem

nationalen Sprachstolze die Ohnmacht des französischen Idioms zu belächeln, oder in teutonischer Entrüstung auszurufen: Was, das soll unser herrliches deutsche Dichterwort sein! — Wir urteilen entweder als Gewohnheitsmenschen oder als Philologen; unser Ohr fühlt sich beleidigt, wir erkennen Goethe's Verse und geflügelte Worte nicht mehr, wir vermissen den trauten, intimen Klang, die Physiognomie des Details der uns zum völligen Eigentum gewordenen Goethischen Poesie. Goethe selbst bereitete die klare, in tadelloser Sprache dahinfliessende Wiedergabe seines grossen Lebenswerkes einen ästhetischen Genuss. Er las den „Faust" Nerval's als Franzose, nicht als Deutscher — und dass er dies vermochte, zeigt so recht, welch grossartiger über alles Kleinliche erhabener Geist er war. „Ist nun jenes Gedicht seiner Natur nach in einem düstern Element empfangen, spielt es auf einem zwar mannigfachen, jedoch bänglichen Schauplatz, so nimmt es sich in der französischen, Alles erheiternden, der Betrachtung, dem Verstande entgegenkommenden Sprache schon um vieles klarer und absichtlicher aus." („Auswärtige Litteratur" pag. 60.) So dachte Goethe schon von der Faustübersetzung Stapfer's. Wenig einsichtsvoll ist ferner der Vorwurf, es habe Nerval den in grossartiger Freiheit dahingleitenden Vers Goethe's in die „Schnürbrust der Prosa" (daher wohl der Ausdruck „ungebundene Rede"!) gesteckt. Denn gerade dadurch, dass er auf eine Nachahmung der Strophenarchitektonik verzichtete und den Versen nicht die Ketten und Fesseln des französischen Alexandriners anlegte, war es ihm möglich, etwas von dem musikalischen Schmelz, von der Freiheit und ungezierten Frische des Originals in seine musterhafte Prosa hinüberzuretten. Nerval, der die Grösse, die Originalität und den freien Schwung des Goethischen Dramas fühlte, erkannte mit seinem feinen poetischen Sinn, dass eine getreue Rhythmus- und Reimwiedergabe das Original doch nicht erreichen würde. Er weiss sehr

wohl, dass es ein Ding der Unmöglichkeit ist, ein französisches Aequivalent des „Faust“ zu schaffen. „Je regarde comme impossible une traduction satisfaisante de cet étonnant ouvrage.“ Und in den seinem einstigen Reisegefährten Alexandre Dumas gewidmeten „Souvenirs de Thuringe“, schreibt er: „Nous avions si souvent discuté ensemble sur la possibilité de faire un Faust dans le goût français, sans imiter Goethe l'inimitable“ .... Dem Achtzehnjährigen führten aber jugendlicher Enthusiasmus und eine tiefe Seelengemeinschaft die Feder und deswegen wurde aus seiner Uebersetzung weder eine „Schülerarbeit“, wie sie dieser bescheidene Poet einmal selbst nannte, noch ein farbloser Abklatsch, ein totes Werk. „(La traduction) se trouve empreinte aussi, dans quelques parties, de cette verve de la jeunesse et de l'admiration qui pouvait correspondre à l'inspiration même de l'auteur, lequel termina cette oeuvre étrange (nämlich den II. Theil) à l'âge de 23 ans. C'est sans doute, ce qui m'a valu la haute approbation de Goethe lui-même“ (Préface de la 4me édition 1853). Zu welch edler Einfachheit und innigem Wohllaute er die Sprache Corneille's und Victor Hugo's zwingen konnte, mag die Uebertragung von Gretchens ergreifendem Liede darthun: „Le repos m'a fuie! hélas la paix de mon coeur, de mon coeur malade, je ne la trouve plus, et plus jamais! Partout où je ne le vois pas c'est la tombe! Le monde entier se voile de deuil! Ma pauvre tête se brise, mon pauvre esprit s'anéantit! Le repos m'a fuie! hélas la paix de mon coeur malade, je ne la trouve plus, et plus jamais.“ — In gebundener Rede sind nur die „Zueignung“ und das „Vorspiel auf dem Theater“ (Alexandriner) und dann einige lyrische Partien des I. und II. Teils und zwar zuweilen ziemlich frei nachgedichtet (Lied der Bettler, Chor der Soldaten, Hexen etc. und der ganze Walpurgisnachtstraum).

Während der erwähnte Sainte-Aulaire, der erste Faustübersetzer, allzu willkürlich mit dem Original

umgegangen war — was ihm nicht gefiel und was er nicht verstand, liess er einfach weg — hielt sich Stapfer, der auch Unverstandenes übersetzte, möglichst genau an den deutschen Text. Auf gleiche Weise verfährt Nerval, d. h. auch er überträgt zuweilen Worte und Sätze, deren Sinn ihm nicht klar ist. Bei einem solchen Verfahren kann sich das Wort Rivarol's „Une traduction française est toujours une explication“ natürlich nicht bewahrheiten. Nerval entschuldigt seine stellenweise etwas verschleierte Prosa damit, dass selbst den Deutschen im Faust noch manches dunkel sei. Von dem II. Teil übersetzt er nur diejenigen Scenen, die ihm als die gelungensten erscheinen und in denen er eine Fortsetzung des I. Teiles sieht. Von den übrigen giebt er eine kurz gefasste, meist zutreffende Inhaltsangabe (Examen analytique). Sinngetreu ist der ganze Akt „Helena“ übertragen — „où se retrouve encore un beau reflet de ce puissant génie, dont la faculté créatrice s'était éteinte depuis bien des années, lorsqu'il essaya de lutter avec lui-même en publiant son dernier ouvrage“ (Préface). — Bei den Uebersetzungsschnitzern halte ich mich nicht auf; sie sind nicht zahlreich, auch nicht interessant. Lächerliche Zerrbilder des Originals, — etwa im Stile jener englischen Uebertragung der Strophe „Und als er kam zu sterben“ etc.:

He called for his confessor
Left all to his successor

über die Goethe so „herzlich lachte“ und witzig scherzte, hat Nerval keine verbrochen. Kurz, wir dürfen getrost in das Lob Goethe's einstimmen und Nerval's Faust nicht nur Alles in Allem als eine gelungene Uebersetzung, sondern auch als eine für seine Zeit — der französische Klassizismus war noch lange nicht besiegt, die Hernanischlacht noch nicht geschlagen — hervorragende und bedeutungsvolle litterarische That bezeichnen. Dass das Verdienst, der dichterische Wert derselben von seinen Freunden Gautier, Janin, Houssaye etc. in überschwenglicher Weise

gepriesen wurden, soll dem wirklichen Werte keinen Abbruch thun. Mit Recht hat sich die deutsche Kritik über die kindischen, wohl richtiger kindlichen Lobhudeleien Gautier's lustig gemacht, der den Stil Nerval's eine Lampe nennt, die Licht verbreitete über das Dunkel von Goethe's Gedanken und Werken, und dann strahlend ausruft: „. . . les Allemands, qui ont la réputation d'être inintelligibles, durent cette fois s'avouer vaincus: le sphinx germain avait été deviné par l'Oedipe français!" (Histoire du Romantisme, p. 135).

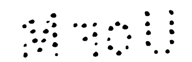
Was Nerval's Urteil über die Faustdichtung betrifft, seine erläuternden Vorreden und Anmerkungen, so sind diese weder von Irrtümern und mangelhafter Erkenntnis frei, noch auf der Höhe der heutigen Faustexegese, niemals aber geistlos oder banal. „Tête de philosophe et coeur de poète" wurde er einmal genannt, und als Interpret und Popularisator des Faust rechtfertigt er diese schöne Charakteristik seiner schriftstellerischen Thätigkeit. Was der „Globe", über den Goethe sich äusserte „Ich werde nie aufhören, von diesen Blättern Gutes zu sagen; sie sind das Liebste, was mir jetzt zu Händen kommt! . . . .", was diese einflussreiche Zeitschrift für einen engeren Kreis begonnen, was Stapfer mit seiner kostspieligen, nur reichen litterarischen Feinschmeckern zugänglichen Faustübersetzung fortgesetzt, hat Nerval vollendet: die verständnisvolle Vermittlung der gewaltigsten Dichtung, die auf deutschem Boden entstanden. Ich möchte hier wenigstens eine der anziehendsten Stellen aus Nerval's Faustbetrachtungen anführen: In einer geistvollen Parallele zwischen Goethe's Faust und Byron's Don Juan widmet er dem Gretchen, nachdem er die allumfassende, durchgeistigte Gestalt des Faust hoch über den Helden des Briten gestellt, folgende gefühlsvolle und feinsinnige Zeilen: „En lisant les scènes de la seconde partie, où sa grâce et son innocence brillent d'un éclat si doux, qui ne se sentira touché jusqu'aux larmes?

qui ne plaindra de toute son âme cette malheureuse, sur laquelle s'est acharné l'esprit du mal? qui n'admirera cette fermeté d'une âme pure, que l'enfer fait tous ses efforts pour égarer, mais qu'il ne peut séduire; qui, sous le couteau fatal, s'arrache aux bras de celui qu'elle chérit plus que la vie, à l'amour, à la liberté, pour s'abandonner à la justice de Dieu, et à celle des hommes, plus sévère encore? .... Marguerite n'est pas une héroïne de mélodrame, ce n'est vraiment qu'une femme, une femme comme il en existe beaucoup, et elle n'en touche que davantage. Trouverait-on sur la scène quelque chose de comparable à ses entretiens naïfs avec Faust, et surtout au dialogue si déchirant de la prison, qui termine la pièce?"

Dass Nerval den I. Teil für den bei weitem bedeutenderen hielt, dass er die genialere Inspiration, den gewaltigeren Geistesschwung und Gedankengehalt des II. Teiles zwar anerkannte, dafür aber manches im Aufbau bemängelte und sichere dramatische Formen vermisste, wird man dem Franzosen, der keinen Grund hatte, mit seiner redlichen Meinung hinter dem Berge zu halten, in nachsichtiger Milde verzeihen. Ich kann auch denen nicht beistimmen, die in der Bemerkung Nerval's, es verdanke Goethe die Klarheit seines Stils — „cette belle clarté, ce mouvement pur de style et cette méthode de progression, si rares parmi ses compatriotes, et dont les principes remontent surtout à nos grands poëtes du XVII. siècle" — dem Aufenthalte in Strassburg und der dauernden Beschäftigung mit dem französischen Schrifttum, nur einen chauvinistischen Ausfall sehen wollen. Einmal war nationaler Dünkel dem Wesen Nerval's fremd, und dann bin ich geneigt zu glauben, dass Goethe selbst in dieser Aeusserung mehr wie litterarischen Chauvinismus erblickt hätte. Ohne mich näher auf diese Frage einzulassen, deren Erörterung auch nicht hierher gehört, möchte ich auf folgendes, erst kürzlich bekannt gewordenes Bekenntnis Goethe's (ähnliche finden sich in seinen Werken genug)

hinweisen: „Die Aufführung (der Meisterwerke der französischen Bühne) hat mich selbst in jüngeren Jahren, als ich in Frankfurt verweilte, derart ergriffen, dass ich eben damals den ersten Gedanken fasste, mich dem dramatischen Berufe zu widmen“.*)

Doch wie viel auch Goethe der französischen Kultur verdankte, er gab es ihr mit Zins und Zinseszins zurück. Seine Meisterwerke drangen in ihrer ganzen Universalität und reinen Harmonie befruchtend und fördernd in das geistige Leben einer Elite des französischen Volkes ein, um da mitzuhelfen an der Neugestaltung und Neubelebung der französischen Dichtkunst. Am unmittelbarsten wirkte Goethe auf Nerval. Er lenkte Dichten und Denken desselben in neue Bahnen; sein „Faust“ gewann ihn für die deutsche Poesie. Durch den litterarischen Einfluss Goethe's wurde Nerval Germanophile. Aus seinem Dichten, das der Faustübersetzung vorausging, aus den „Elégies nationales“, den Oden an Béranger etc., spricht noch ein spezifisch französischer Geist. Er zeigt sich hier als formgewandter „Ronsardiste“. „Chose curieuse, il dut la véritable révélation de son originalité à des traductions“. (Maurice Tourneux, l. c.) Deutsche Dichterwerke bilden nun eine Zeitlang seine ausschliessliche Lektüre und in den „Faust“, in die grosse Menschheitstragödie taucht er mit seinem ganzen Sein und Denken unter — zu seinem Verderben, wie alle seine Freunde und Biographen nicht ganz mit Unrecht behaupten. Der deutschen Phantastik und Philosophie, Deutschland „ce pays des hallucinations de l'intelligence“ für Nerval's Seelenkrankheit und tragischen Tod alle Schuld zuzuschieben, wie dies Champfleury u. A. gethan, ist natürlich unverständiges Geschwätz. Aber, dass sich gerade die Faustdichtung des blutjungen, schon früh zu mystischen Träumen und phantastischen Grübeleien neigenden, übrigens auch psychopathisch belasteten Poeten bemächtigte, war zweifellos vom Bösen. Eine ge-



fährlichere Geisteskost für einen exaltierten Sonderling — dem die Prosa der Cervantes und Swift hätte verschrieben werden sollen — lässt sich nicht leicht denken. Mir fällt da ein Wort ein, dessen Wahrheit sich oft bewährt hat, u. A. auch bei der, welche es niedergeschrieben: „Naître Française, avec un caractère étranger, avec le goût et les habitudes françaises et les idées et les sentiments du Nord, c'est un contraste qui abîme la vie“. So die Verfasserin von „Corinne“ an Friederike Brun. Für einen französischen Dichterkopf, der nicht stark und sicher auf zwei gesunden Schultern sitzt, ist das Vertiefen in das anglo-germanische Geistesgewebe — auf Nerval wirkten in dieser Richtung neben Faust noch ganz besonders E. T. A. Hoffmann und in den letzten Jahren Edgar Poe — ein Wagnis. Bei Nerval kam noch ein angeborener Sinn für das Irrationelle hinzu; der Keim seiner späteren milden Gemütskrankheit lag in ihm und fand auch schon in seinen Knabenjahren, wie er selbst erzählt, Nahrung: „Da ich in meiner frühesten Kindheit auf den Verkehr mit Dienstboten und Bauern angewiesen war, füllte sich mein Geist mit wunderlichem Aberglauben, mit alten Sagen und alten Liedern“. — Und ein andermal schreibt er: „Man hat mir so oft die Briefe meiner Mutter, die diese an den Ufern der Ostsee, der Spree und der Donau geschrieben, vorgelesen. Der mir eigentümliche Hang zum Wunderbaren und der Trieb zu weiten Reisen ist ohne Zweifel aus diesen Eindrücken hervorgegangen“.

III.

Der junge Labrunie, der seine Faustübersetzung bloss mit seinem Vornamen Gérard zeichnete, pflegte seine Person, wie H. Beyle-Stendhal und andere Zeitgenossen, hinter die verschiedensten Pseudonyme zu verstecken, und sich Fritz, Aloysius, Lord Pilgrim, Beuglant etc. zu nennen. Er folgte aber hier nicht so sehr einer allgemeinen Sitte,

dem guten, ehrlichen Familiennamen ein vornehmes oder bizarr-fremdländisches Gewand umzuwerfen, einer Sitte, die aus einem Jacquot einen Eugène de Mirecourt, aus Auguste Maquet einen Aug. „Mac Keat“ und aus dem deutschen Loewe von Weimar einen „Baron Loève-Veimars“ machte, als vielmehr der seinem bescheidenen Wesen eigenen Scheu vor der Oeffentlichkeit. Den Schriftstellernamen „de Nerval“ (wohl nach einem Landbesitz der Familie Labrunie „Nervalis Campus“ gebildet), der ihm in der Litteraturgeschichte geblieben ist, nahm er erst später an, um ihn dann aber auch im gewöhnlichen Leben zu führen.

Den zwanzigjährigen Gérard finden wir schon mitten in der romantischen Hochflut. Er stand in den vordersten Reihen der „Jeune France“ und war schon ein bekannter Poet — den jungen Ruhm verdankte er hauptsächlich seinem „Faust“ — als sein Freund Gautier noch Farben präparierte. Er war das leitende Haupt des sogenannten „Petit cénacle“, eines rührigen, lebensfrohen Häufleins angehender Dichter und Künstler, das in einer alten Priorei in der Nähe des Louvre hauste. Eine bunte, laute und geistreiche Gesellschaft und ein Nest von zukünftigen grossen und kleinen Weltberühmtheiten. Ich brauche nur die Namen Alphonse Karr, Arsène Houssaye, Gautier und Balzac, die Maler Corot, Ary Scheffer und den Musiker Hector Berlioz zu nennen. Von ihnen allen war Nerval damals nicht nur der bekannteste, sondern auch der einzige vielseitig gebildete. Houssaye, der das Andenken seines Jugendfreundes bis zuletzt hoch hielt und pflegte, berichtet: „Toute la bohème littéraire, qui est née d'un de ses rêves et de ses distractions, n'avait pas d'autre bibliothèque que son esprit.“ Nerval war es, der alle diese empfänglichen Geister mit der deutschen Poesie bekannt machte; er, der sich schon früh in die dramatischen Abhandlungen Aug. W. Schlegel's vertieft und die Dramen Schiller's und Goethe's in sich aufgenommen

hatte, er war es, der die junge Künstlerschar in die „wilde Bergschlucht des Romantizismus“ führte und für die berühmte „Hernanischlacht“ einexerzierte, die er Victor Hugo gewinnen half, ohne nachher „an dem lauten und grellen Fanfarengeschmetter der triumphierenden Romantiker“ teilzunehmen. Wie Hugo der gefeiertste und der bewundertste, so war Nerval der geliebteste Romantiker. Alle hatten diesen sanften, stets gefälligen und so unendlich bescheidenen Poeten ins Herz geschlossen. Er war die kameradschaftliche Güte selbst. Strebertum und Missgunst waren ihm unbekannte Begriffe. Ein Dichter des Ichs und als Mensch der selbstloseste Altruist. Nie um sein eigen Brot bekümmert, stets dankbar, wenn er Anderen helfen konnte. Streng gegen sich selbst, von peinlichster litterarischer Gewissenhaftigkeit, und dabei voller Nachsicht und Wohlwollen Anderen gegenüber. Kurz, ein prächtiger Mensch und ein goldlauterer Charakter. Seither wurde uns natürlich auch Nerval im Schlafrock gezeigt; viele seiner Briefe, herzlich unbedeutende, die auch bedeutende Männer schreiben müssen — und andere wurden veröffentlicht; wir kennen seine intimsten Lebensverhältnisse; aber statt dadurch Sympathien einzubüssen, hat er neue gewonnen. Jahrelang war er als dramatischer Kritiker an einer der bedeutendsten Zeitungen thätig, ohne sich Feinde zu machen. Aus seinen fein humorvollen Feuilletons sprachen eben nicht nur ausgebreitetes Wissen und heller Geist, sondern auch Güte und vornehmer Sinn. „Le bon Gérard“ hiess er im engen Kreis des „Petit cénacle“ und als der „gute“ Gérard ist er in die französische Litteraturgeschichte eingegangen. Gautier, der übrigens diesen Ehrentitel mit ihm teilt, schreibt: „Cette bonté rayonnait de lui comme d’un corps naturellement lumineux, on la voyait toujours et elle l’enveloppait d’une atmosphère spéciale — und in derselben innigen Weise drücken sich alle aus, die Nerval von ferne oder nahe kannten. Auch Heine, der von seinem

Freunde sagte, er sei mehr Seele als Mensch, von kindlicher Arglosigkeit und unendlich zartfühlend. Der Dichter Etienne Eggis, der es vom Westschweizer bis zum witzigen, tadellosen Pariser Bohèmepoeten brachte, lässt dort, wo er in seinen geistvollen satirischen Skizzen „Voyages aux Champs élysées“ auf Nerval zu sprechen kommt, plötzlich den blaguierenden Ton fallen: „Gérard simple comme le génie, poète comme l'amour et voyageur comme l'hirondelle.“ Und gerührt fügt er hinzu: „Je n'ai jamais eu le bonheur de lui presser la main, mais si ces lignes lui parviennent, je désire qu'elles soient pour lui la poignée de main d'un ami inconnu et d'un compatriote, qui aime ses oeuvres et sa personne.“ Freilich, das Ideal eines Regel und Ordnung liebenden Bürgers war Nerval gerade nicht. Er ist sogar so ziemlich das Gegenteil gewesen, d. h. von dem, was der Engländer unter „respectability“ versteht; eine sorglose, Freiheit, Ungebundenheit, Luft und Licht liebende und die vier Wände des soliden häuslichen Herdes fliehende, herzlich unpraktische, den notwendigsten Lebensfragen hilflos gegenüberstehende Poetennatur, die jedem halbwegs anständigen Durchschnittsmenschen etwas wie geheimes Gruseln einflösst, das im besten Fall mit ehrlichem Mitleid untermischt ist. Nerval gehört zu der grossen, von bürgerlichen Satzungen und Gebräuchen emanzipierten Gemeinde der Wanderpoeten, der vagabundierenden Troubadoure seiner Heimat; Ruteboeuf, Villon, Maître Gringoire, Lafontaine und J. J. Rousseau sind seine Ahnen. Er ist der Bohémien par excellence und grossen Stils, den Balzac mit einiger Uebertreibung in seiner Novelle „Un prince de la Bohème“ zuerst portraitierte. Er hat die Novelle, seltsam genug, 1839 seinem Freunde — Heinrich Heine gewidmet. In seinem Künstlerheim beim Louvre taucht Nerval kaum dreimal wöchentlich auf, und auch dann nur, „wenn Aurora mit Rosenfingern der Sonne Pforten geöffnet“. Auch ihn durfte man, wie einst den witzsprühenden Perpetuum-mobile-

Abbé des 18. Jahrhunderts, Chevalier de Boufflers, so oft man ihn auf der Strasse, in Wald oder Flur traf, mit den Worten begrüssen: „Mon cher poète, je suis ravi de vous trouver chez vous.“ Scherzhaft wünschte er einmal, stets neben einem sich endlos aufrollenden Papierstreifen einherzuziehen, um so seine Gedanken und Empfindungen unterwegs niederschreiben zu können. Hübsch schildert Gautier die unstäte Hin- und Herexistenz seines Freundes, „le plus pérégrinateur de nos écrivains“: „Comme les hirondelles, quand on laisse une fenêtre ouverte, il entrait, faisait deux ou trois tours, trouvait tout bien et tout charmant, et s'envolait pour continuer son rêve dans la rue.“ Nerval kannte jeden Winkel des pittoresken alten Paris, Weg und Steg der reizenden Pariser Landschaft, jenes grossen und herrlichen Naturparkes, der die Weltstadt wie ein mächtiger Garten- und Waldkranz schmückt. Er zog aber auch landeinwärts, durchwanderte Dorf und Stadt der alten Provinzen, besonders seiner engeren Heimat, der einstigen Grafschaft Valois, der „Isle de France“, deren Sagen und echt französische Volksweisen er sammelte und naturfrisch nachdichtete, und zwar zu einer Zeit, da man in Frankreich kaum begonnen, sich um die populäre Dialektpoesie zu kümmern. Doch auch das Vaterland ward ihm bald zu eng; es trieb ihn in die ferne, fremde Welt.

Um des Sohnes Wandertrieb, der vor allem Deutschland galt, zu befriedigen, verschaffte ihm der alte Dr. Labrunie eine Stelle bei der Gesandtschaft in Wien. Natürlich hielt es diese ehrliche Dichterhaut nicht lange bei der Diplomatie aus. Aber von der alten Kaiserstadt, von dem heiteren, lebenslustigen Wiener Leben und seinen schönen, munteren Frauen war er entzückt. Sein junger Dichterruhm war ihm voraus geeilt. Der Uebersetzer des Faust wurde überall mit offenen Armen empfangen. Auch bei Metternich, der ihn, wie Jules Janin zu berichten

weiss, zu einer Abendgesellschaft einlud. Nerval will aber gerade an jenem Abend dem Straussschen Orchester einen Besuch abstatten, und sagt daher ab. Am folgenden Tag hindert ihn eine ähnliche Abhaltung seine Aufwartung zu machen. Es dauert einen ganzen Monat, bis er sich in dem fürstlichen Hause einfindet, um dort in diskreter Zurückhaltung dem gesellschaftlichen Getriebe zuzuschauen. Er lauscht den Gesprächen, ohne sich daran zu beteiligen. Schliesslich wird Metternich auf den bescheidenen blonden jungen Mann aufmerksam und erfährt zu seinem Erstaunen, dass dieser stille Gast ein französischer Litterat sei. „M. de Metternich" — bemerkt J. Janin boshaft — „ne pouvait pas assez s'étonner qu'un écrivain français eût si bien su se taire et se cacher!" Nur schade, dass auch diese Geschichte von A bis Z erfunden ist! Unser Dichter erklärt nämlich in der Vorrede zu seiner „Lorely, Souvenir d'Allemagne" (Paris 1852): „J'ai rencontré bien des fois ce diplomate célèbre, mais je ne me suis jamais rendu chez lui". — Nerval hat seine Wiener Eindrücke und Erlebnisse in den an Heine's Art erinnernden Reiseberichten „Les amours de Vienne" frisch und lebendig geschildert. Aber nicht nur in Oesterreich, sondern auch in München, am Rhein, im Thüringer Lande, in Frankfurt und in Nürnberg, für das er ganz besonders schwärmt, treffen wir den wanderlustigen Poeten. Aus allen Teilen Deutschlands, von Dorf und Stadt laufen an seine Pariser Freunde Briefe ein, aus denen er später seine poesie- und humorvollen Reisefeuilletons zusammenstellt, die ihrer Originalität halber allgemein beliebt waren. Wie oft und wann er Deutschland durchstreifte, ist nicht leicht zu bestimmen, — ich glaube er wusste es selber nicht recht — wir begegnen ihm aber in jedem Lebensalter in der Heimat Goethe's. Mehr denn einmal umschwebte der Schatten der alten teutonischen Eiche mit vertrautem Geflüster seine Stirn; er wandelte unter Deutschlands Lindenbäumen; er grüsste am Ufer die Elfen in langem

weissen Gewande; er sah die Raben um den Kyffhäuser kreisen, die Kobolde aus den Felsblöcken des Harzes hervorlugen und die Hexen des Brocken tanzten um den jungen französischen Poeten die Reigen der Walpurgisnacht. Er sah den goldfunkelnden Rheinwein im smaragdgrünen Römer perlen.[10])

Bald treffen wir den Rastlosen in München, in Weimar, in Holland, bald in Schlesien, „cette froide Silésie, ou reposent les cendres de ma mère", bald in Italien oder im Orient. Und mit welch köstlicher Sorglosigkeit schnürt er sein Ränzchen! Mit 300 Franken, die damals kaum bis Marseille reichten, unternimmt er eine halbjährige Orientreise, auf gut Glück und seine Feder vertrauend. Mit einigen letzten Kreuzern in der Tasche geht er zu Fuss mit einem deutschen Handwerksburschen, der ihm ein billiges Nachtlager verschafft, von Strassburg nach Baden-Baden, wo ihm Alex. Dumas aus der Patsche hilft. Als er einmal in Wien vollständig auf dem Trockenen sitzt, schickt ihm die Vorsehung den vor einigen Jahren gestorbenen elsässischen Dichter Alex. Weill, der ihn einer Wiener Zeitung empfiehlt, die Nerval's übersetzte Artikel aufnimmt und gut bezahlt. Und er wandert, wie einst Poeten wanderten; nicht mit dem hastig und planmässig reisenden Haufen, sondern abseits von der breiten Heeresstrasse, mit dem Zufall als Endziel und mit seiner dichterischen Laune als Fahrtenplan. Alles schaut er mit dem Auge des Dichters und Künstlers. In den Händen des schwärmerischen Troubadours verwandelt sich sogar der erzprosaische Münchener Masskrug in den Pokal des Königs von Thule:

„Der Freiheit Priester, der Vasall des Schönen,
So wird der Dichter in die Welt gesandt.
Ein Troubadour, zieht er von Land zu Land,
Das herrlichste mit seinem Lied zu krönen."

Nirgends jedoch streifte Nerval so gern und so oft umher, wie in deutschen Gauen. „Ma chère Allemagne"

nennt er wiederholt die Heimat Goethe's; er liebt sie „wie eine zweite Mutter“, diese Erde, in die man seine wirkliche gebettet. Und in keinem seiner Werke tritt die Rhein- und Deutschlandschwärmerei so deutlich und schön zu Tage, wie in seinem Buche „Lorely, Souvenirs d'Allemagne“ (1852), einem duftenden Strausse voll echter deutscher Romantik. Diese Reiseerinnerungen — ein Gemisch von Sterne, Goethe und Heine, schalkhaften Humors, sentimentaler Schwermut, tiefer Gedankenarbeit und leichtgeschürzter Moral, idealen Schwungs und anschaulicher Realistik — sie stehen in ihrer Art in der französischen Litteratur einzig da.

Wirklichkeit und Phantasie, Geträumtes und Gesehenes, Wahrheit und Dichtung wechseln ab in malerischen Potpourris. „Hé bien, mon ami“ — so wendet er sich in der Einleitung an J. Janin — „cette fée radieuse des brouillards, cette ondine fatale comme toutes les nixes du Nord qu'a chantées Henri Heine, elle me fait signe toujours: elle m'attire encore une fois!“ In seinen Träumen umgaukeln ihn alle Sagengestalten der deutschen Volkspoesie — „ces petits gnomes bienfaisants . . . . ces êtres panthéistes, éclos sur le sol germain“. In einem hübschen Bilde hat der genannte Janin den Deutschschwärmer gezeichnet: „Souvent il s'arrêtait en pleine campagne, prêtant l'oreille, et dans ces lointains lumineux que, lui seul, il pouvait découvrir, vous eussiez dit, qu'il allait dominer tous les bruits, tous les murmures, toutes les imprécations, toutes les prières, venus à travers les bouillonnements du fleuve, de l'autre côté du Rhin“.[11]) — Nerval begrüsst es freudig, dass die französische Romantik die frische und würzige deutsche Poesie auf sich einwirken lässt und begeistert ruft er in einem seiner dramatischen Feuilletons aus[12]) . . . . „ne sentez-vous pas déjà le souffle pur et vivifiant de l'Allemagne nous arrivant tout parfumé de senteurs sauvages à travers les Vosges ou les Ardennes? Là-bas, là-bas, au-delà du Rhin, plus loin

encore, au-delà du Taunus, où règne une verdure sombre, mais éternelle, au bord de l'Elbe aux eaux tranquilles". .... Gleich eingangs vernehmen wir hier gar wunderliche Dinge über das französische Strassburg von anno 1850! „Man muss es gestehen, in Strassburg wird weniger Französisch gesprochen als in Frankfurt oder in Wien, und das wenige ist vom allerschlechtesten Französisch. Es ist ein Kunststück, sich beim Volke verständlich zu machen, und wir fragen uns, was denn eigentlich die Kinder in den zahlreichen Schulen dieses Departements lernen. Vielleicht können sie lateinisch. . . .." Aber es kommt noch besser! Als Nerval in Kehl den Rhein erblickt, ruft er aus: „Dort drüben am Horizont, jenseits dieser fliegenden Brücke, wisst ihr, was dort liegt? Deutschland ist es! Die Heimat Goethe's und Schiller's, das Land Hoffmann's (E. T. A.); das alte Deutschland, uns allen die Mutter! . . . Teutonia!" — Wer da wähnt, ich flunkere, der schlage pag. 13 und folgende in Nervals „Lorely" nach. Er wird es zwar in den meisten Bibliotheken Deutschlands vergebens suchen, denn das Buch ist sehr selten geworden. Vielleicht haben es Déroulède und Konsorten aufgekauft!

Neben Victor Hugo's „Rhin" ist der „Rhein" Nerval's das poesievollste, was ein Franzose je über den deutschen Strom, seine Sagen und seine Ufer geschrieben.

Wiederholt hatte ihn sein Weg über München geführt und oft spricht er von der Künstlerstadt, die ihm neben Nürnberg und Wien von allen Städten der deutschen Lande am sympathischsten ist. In seinem zweibändigen, heute noch lesenswerten Werke „Voyage en Orient", befindet sich ein launiges Kapitel „Un jour a Munich" betitelt. Er erzählt einleitend von einem französischen Dichter des 17. Jahrhunderts, der die Sterne in komischster Weise mit Dichtern und Künstlern bevölkert habe. „Einer dieser Sterne war nur von Malern bewohnt; die ganze Regierung drehte sich nur um sie; die

verschiedenen Schulen kämpften mit einander in geordneten Schlachten. Mehr noch, alle von den grossen Künstlern der Erde geschaffenen Gestalten führten dort ein wirkliches Dasein, und man konnte sich mit der „Judith“ des Caravaggio, dem „Magiker“ Albrecht Dürer's oder mit der „Magdalena“ des Rubens unterhalten. — Betritt man München, glaubt man sich unwillkürlich in diesen seltsamen Stern versetzt“ . . . . Nerval erhält den Eindruck, dass die Malerei in München nichts kosten müsse.

Man wird sich nicht wundern, Nerval unter den Goetheverehrern zu finden, die in Weimar die hundertste Wiederkehr von Goethe's Geburtstag feierten. Ein Freund aus den Tagen des „petit cénacle“, Eug. von Stadler, der es bis zum Generalinspektor der Pariser Archive gebracht, verschaffte ihm das Reisegeld. Es scheint, dass dem Uebersetzer des Faust ein ehrenvoller Empfang zuteil wurde, wie ein Brief des damaligen Erbgrossherzogs bezeugt (30. Oktober 1850), der von einem Autograph Goethe's (Gedicht s. W. A. 4, S. 7) begleitet war. Die Weimarer Festtage — es fiel bekanntlich die Säkularfeier Goethe's mit der Enthüllung des Herderdenkmals zusammen — hat Nerval in den Zeitungen „La Presse“ und „Artiste“ eingehend geschildert, am ausführlichsten die erste, von Liszt[13]) dirigierte Aufführung des Lohengrin (28. August), der er mit Gutzkow und Dingelstedt beigewohnt. Wie ein Gedicht liest sich die Beschreibung seines Besuches im Goethehaus, das ihn der Zufall zugleich mit der Prinzessin Marie von Preussen durchwandern liess. „Je m'applaudissais du hasard qui amenait là cette apparition auguste et gracieuse, comme une addition inattendue aux souvenirs d'un pareil lieu. Distrait un instant de l'examen des chefs-d'oeuvre, je voyais avec intérêt cette fille du passé! . . . . . Cette figure convenait bien à cet intérieur vide, — comme l'image divine de Psyché représentant la vie sur la pierre d'un tombeau.“ — Diese Reiseerinnerungen sind als „Souvenirs de Thuringe“ in dem Bande

„Lorely“ aufgenommen worden. Dort ist auch der Brief des damaligen Erbprinzen abgedruckt. Das erwähnte Autograph besteht aus einer vierzeiligen Strophe aus Goethe's an die genannte Prinzessin gerichteten Gedichte „Sanftes Bild dem sanften Bilde“. Ebenso merkwürdig wie interessant ist, was Nerval über Wagner's Oper Lohengrin berichtet: Das Publikum, sagt er, hätten die Längen etwas abgekühlt; allgemein jedoch seien die „incontestables beautés poétiques“ der Dichtung anerkannt worden. Aus seinen Betrachtungen über die Komposition Wagner's greife ich nur folgende Stelle heraus: „La musique de cet opéra est très remarquable et sera de plus en plus appréciée aux représentations suivantes. C'est un talent original et hardi qui se révèle à l'Allemagne, et qui n'a dit encore que ses premiers mots“ etc. So schreibt ein Franzose im Jahre 1850! Ungemein anziehend ist auch Nerval's Beschreibung des Schillerhauses, das er mit Franz Liszt besuchte. Der freundliche Leser wird mir für Wiedergabe einer besonders sinnigen Episode Dank wissen. Sie waren lächelnd vor jenem winzigen Spinett Schillers, das jetzt noch zu sehen ist, stehen geblieben. „Listz (!) voulut venger de toute raillerie l'instrument autrefois cher au poète. Il promena ses doigts sur les touches jaunies, et, s'attaquant aux plus sonores, il sut en tirer des accords doux et vibrants qui me firent écouter avec émotion les „Plaintes de la jeune fille“, ces vers délicieux que Schubert dessina sur une si déchirante mélodie et que Listz a su arranger pour le piano avec le rare coloris qui lui est propre. Et, tandis que je l'écoutais, je pensais que les mânes de Schiller devaient se réjouir en entendant les paroles échappées à son coeur et à son génie, trouver un si bel écho dans deux autres génies qui leur prêtent un „double rayonnement.“

Im Sommer 1854, wenige Monate vor seinem Tode, zieht Nerval zum letzten Male über den Rhein. Kaum hatte ihn Dr. Blanche, der berühmte Pariser Psychiater,

wieder einmal aus seiner Anstalt entlassen, da war er auch gleich auf dem Wege nach seinem geliebten Deutschland, „wo man ihn nicht für verrückt hielt". „J'ai fait de bonnes études surtout à Munich et à Nuremberg et je rapporte de curieux détails sur Leipzig" . . . so schreibt er am 15. Juli von Frankfurt a. M. aus, wo er schon früher mit Dumas im Rothschildschen Hause verkehrt hatte. Und in einem Briefe an seinen Freund Georges Bell lesen wir: „ . . . . Je me suis clarifié l'esprit et j'ai repris la forte santé des jeunes années . . . . J'ai recueilli beaucoup de choses à faire sur Nuremberg; c'est décidément la plus jolie ville de l'Allemagne". Der Arme sollte nicht mehr dazu kommen, seine letzte deutsche Reise litterarisch zu verwerten. Warum fand er da den Weg nicht zum deutschen Strome, den er besungen; warum warf ihn nicht eine Geisteshallucination in die Arme seiner geliebten Rheintöchter, denen er so gefühlsinnig zu lauschen wusste — statt ihn einige Monde später in kalter Winternacht im Schmutze und Lasterdunkel einer Pariser Spelunkengasse in einen hässlichen Tod zu treiben! —

IV.

Wie frühzeitig sich Nerval zielbewusst an deutsche Dichtkunst anschloss und seine Kenntnisse über deutsche Poetik und Aesthetik verwertete, ersehen wir u. a. aus folgenden Betrachtungen, die sich auf seine Jugendarbeit über die französische Poesie im XVI. Jahrhundert beziehen: „Für uns junge Leute handelte es sich darum, die alte französische Reimkunst zu heben, die im XVIII. Jahrhundert ermattete und durch die Brutalität allzu eifriger Neurer getrübt wurde; aber es war auch notwendig, in Bezug auf Erfindung und allgemeine Formen die früheren Rechte der nationalen Litteratur aufrecht zu erhalten. „Cette distinction, que je devais à l'étude de Schlegel, parut obscure alors même à beaucoup de nos amis, qui voyaient dans Ronsard le précurseur du ‚romantisme'.

Que de peine on a en France pour se débattre contre les mots!“ Ueberall in seinen Werken begegnen wir unverkennbaren Spuren, die seinen intimen geistigen Verkehr mit Goethe, Schiller, Heine, Uhland, Bürger, Tieck etc. bekunden. Ja, seine Prosa, mit der so echt deutschen, romantisch-traumhaften Färbung und dem germanischen Humor, mutet uns wie gut gelungene französische Uebertragung aus dem Deutschen an. Wie oft fällt ihm eine deutsche Ballade ein, die er dann aus dem Gedächtnis und daher nicht immer ganz genau citiert. Er schwärmt für Schiller, den er als edlen Sänger seiner Nationalheldin preist. „Un tableau plein de couleur et de sentiment français“ nennt er Schillers Jungfrau von Orléans, deren Andenken Frankreich nur mit einer Parodie zu besudeln gewusst habe. Als er einer Probe im Mannheimer Theater beiwohnt, erfüllt ihn der Gedanke, dass in diesen Räumen die ersten Dramen Schiller's aufgeführt wurden, mit „heiliger Ehrfurcht“. Wiederholt macht er seine Landsleute auf die geheimnisvolle Macht der volkstümlichen deutschen Lyrik aufmerksam, auf die ungezierte, naivsinnige Sprache des deutschen Liedes „Pourquoi aussi notre poésie n'est-elle pas populaire comme celle des Allemands? C'est, je crois, qu'il faut distinguer toujours ces deux styles et ces deux genres, chevaleresque et gaulois dans l'origine, qui, en perdant leurs noms, ont conservé leur division générale“. Sich auf die deutsche Poetik stützend, befehdet er die „rimes riches“, die ganze monotone klassische Reimkunst, in der er „le grand obstacle à la popularité des poëmes“ erkennt. Nach dem Beispiel der deutschen Romantiker schöpft er seine Lieder und Erzählungen aus dem reichen Schatze der volkstümlichen Dichtung des alten Frankreich und deutet auf die naiven poetischen Inspirationen des Volkes hin, auf die Balladen und Sagen vergangener Jahrhunderte. Sein merkwürdiges Drama „Leo Burckart“ das er von seiner ersten Reise aus Wien mitgebracht, entstand einerseits unter dem direkten Einfluss

8

Schiller's und Körner's, andererseits unter dem der Lehren des Illuminaten Adam Weishaupt. Hier verwertet er auch, was er in Mannheim und Heidelberg von dem Morde Kotzebue's erfahren, seine Erinnerungen und Eindrücke von der deutschen Studentenbewegung. „C'est à Heidelberg, au milieu des étudiants, que j'essayai de peindre le mouvement parfois grand et généreux, parfois imprudent et tumultueux de cette jeunesse toute frémissante encore du vieux levain de 1813." Während dies Drama, dem eine Abhandlung über die „geheimen deutschen Gesellschaften" vorausging, bald von der französischen Bühne verschwand, hatte es in Spanien einen durchschlagenden Erfolg, denn in Leo Burckart glaubten die Spanier den Charakter des damals in Ungnade gefallenen Espartero zu erkennen. Auch sein Kultus für den Orient — seine Reiseberichte „Voyage en Orient" (8. und neueste Auflage, mit Einleitung von Th. Gautier, 2 Bde., bei Charpentier, 1889) gehören zu dem vollendetsten, was er geschrieben, und bilden noch heute eine genuss- und lehrreiche Lektüre — ist ein gut Teil deutschen Ursprungs. Von Pückler-Muskau sagt er: „C'est ce prince fantasque . . . qui m'avait donné l'idée de parcourir l'Afrique et l'Asie". Seine Orientschwärmerei geht aber auch auf Goethe's westöstlichen Divan, Schlegel's gelehrte Abhandlungen und die orientalischen Dichtungen Rückert's und Platen's zurück.

Goethe war es gewesen, der den ersten tiefen Einfluss auf den jugendlichen Nerval ausgeübt; der „Faust" hat ihn für Deutschland gewonnen; auf Herz und Geist des gereiften Gérard wirkte fast ausschliesslich ein anderer deutscher Dichter, Heinrich Heine. Die engen persönlichen und litterarischen Beziehungen, die Nerval mit seinem berühmten deutschen Freunde verbanden, kann ich hier nur streifen. In meinem Buche „Heine in Frankreich" (1895) durfte ich näher darauf eingehen.[14]) Seltsam, dass die beiden intimsten Pariser Freunde Heine's, Nerval und Gautier, die sympathischsten

Dichter der französischen Romantik waren, seltsam meine ich, weil uns so viel von seiner Unfähigkeit, sich Freunde zu wahren, erzählt wird. Der Einfluss des Autors der „Reisebilder“ und des „lyrischen Intermezzo“ auf Gérard de Nerval war allmächtig. Zwischen dem besseren Ich des unglücklichen deutschen Dichters, dem herrlichen Lyriker und grossen Künstler des deutschen Wortes und dem zartsinnigsten Poeten der französischen Romantik, herrschte die innerste Kongenialität. Einem deutschen Litteraten (Schmidt-Weissenfels) vertraute Nerval einmal: „Wir litten beide an einer und derselben Krankheit: wir sangen beide die Hoffnungslosigkeit einer Jugendliebe tot. Wir singen noch immer, und sie stirbt doch nicht.“[15]) Nerval übersetzte nicht nur Heine's „Nordseebilder“ und das „lyrische Intermezzo“ (Revue des deux Mondes 1848), sondern er ist auch der Verfasser einer der besten französischen Heinestudien.[16]) Auch Heine's sprunghafte Prosa, das bunte Potpourri von Scherz und Ernst, Lyrik und Satire der „Reisebilder“, die ja überhaupt in Frankreich Schule machten, scheint sich Nerval zum Vorbild genommen zu haben. Von seinen „Sensations d'un voyageur enthousiaste“ sagt der genannte Delvau geradezu: „elles ont l'air d'avoir été revues et corrigées par H. Heine“.

V.

Der Faust Nerval's ist heute noch in Frankreich von den einigen zwanzig Faustbearbeitungen der bedeutendste und geschätzteste. Er ist vor allem der litterarhistorisch interessanteste. Er erlebte bis zum Jahre 1853 vier Auflagen und wurde seither wiederholt neu herausgegeben. (Neueste und sehr billige Ausgabe bei Garnier frères.) Dem Erfolg seiner Uebersetzung verdankte Nerval seinen jungen Ruhm; sie hat ihm die Gönnerschaft Victor Hugo's eingetragen, bei dem er von nun an ein- und ausging. Mit Nerval's schlichter „Faust“- und „Intermezzo“-Uebersetzung betritt — und dies scheint mir einer der wichtig-

sten Momente seiner litterarischen Bedeutung zu sein — die französische Uebersetzungslitteratur neue Bahnen. Statt das Original nach französischem Muster zuzustutzen, zu verballhornen, sucht sie nun ohne Konzession an die Ueberlieferung und den französischen Geschmack und ohne selbstsüchtige Motive allmählich Geist, Ton und Farbe wiederzugeben. Dadurch fördert sie indirekt die natürlichere Gestaltung der französischen Sprache und Poetik. Der sogenannte „goût châtié“ der klassischen Diktion wird geläutert, aufgefrischt. Der Uebersetzer schnallt das fremde Dichterwerk nicht mehr auf das Prokrustesbett des klassischen Stils und der französischen Eleganz, sondern mehr und mehr strebt er danach, die fremde Blume auf den einheimischen Boden zu verpflanzen, ohne dass allzuviel von ihrem Dufte und ihrer Farbe verloren geht.

„Ich darf den Inhalt des Faust als bekannt voraussetzen, denn das Buch ist in der letzten Zeit auch in Frankreich berühmt geworden“ schreibt Heine in der „Romantischen Schule“ (1836). Goethe ist nun nicht mehr bloss „l'auteur de Werther“; bald wird er auch häufig „l'auteur de Faust“ genannt werden. Mag auch der Faust nicht so durchschlagend und auffallend auf die französische Litteratur eingewirkt haben wie Werthers Leiden, so beruht die vielfach aufgestellte Behauptung, es sei die Bewunderung für den Faust unfruchtbar gewesen, „es sei diese mächtige Gestalt, der ganz Europa sich beugte, den Franzosen völlig fremd und von ihnen nie dem Wesen nach aufgefasst worden“ (Brandes), teils auf Irrtum, teils auf Uebertreibung. Ich möchte sogar behaupten, dass der „Faust“ in Frankreich verhältnismässig tiefere und deutlichere Spuren hinterlassen als in Deutschland selbst, wo er nicht auf solche Gegensätze im Bestehenden stiess. Die holde Gestalt des Gretchen hat dort gerade, des Kontrastes mit den so ganz anders gearteten Heldinnen der französischen Tragödie wegen, so schwärmerische Bewunderung erregt.

Gewiss giebt es in Frankreich eine Faustrichtung und zwar nicht nur auf dem Gebiete der Litteratur, sondern auch auf dem der Musik und Kunst. Von der phantastischen, aber gedankentiefen dramatischen Dichtung Ashasverus (1833) von Edgar Quinet, der wie Ampère, Stapfer und Nerval ein trefflicher Kenner und Bewunderer deutscher Dichtung war, von H. Blaze de Bury, dem vierten Faustübersetzer, gegen dessen Goetheschwärmerei die eines Carlyle sich wie kühle Anerkennung ausnimmt, von Alfred de Musset's tollleidenschaftlichen epischen Dichtungen bis zu Flaubert's „Tentation de Saint-Antoine“ und dem Goethomanen A. Serre, der sich aus dem Faust eine eigene und einzigseligmachende Religion zurechtlegte, lassen sich vom Ende der zwanziger Jahre an bis auf den heutigen Tag im philosophischen, künstlerischen und litterarischen Frankreich die Spuren von Goethe's Faust verfolgen. Ich brauche auf dem Gebiete der Kunst nur Delacroix zu nennen, den Goethe so hoch schätzte, und dann den unerreichten Gretchenmaler Ary Scheffer; auf dem Gebiete der Musik nur den Namen Berlioz'. Am 10. April 1829 übersendet der geniale Komponist dem greisen Dichterfürsten zwei Partiturexemplare der „Huit scènes de Faust, tragédie de Goethe, traduites par Gérard“ (vgl. Goethe-Jahrbuch XII, S. 99 fg.) und in seinen Memoiren (Paris 1870, Kap. 26) schreibt er: „Je dois encore signaler comme un des incidents remarquables de ma vie, l'impression étrange et profonde que je reçus en lisant pour la première fois le Faust de Goethe traduit en français par Gérard de Nerval. Le merveilleux livre me fascina de prime-abord; je ne le quittai plus; je le lisais sans cesse, à table, au théâtre, dans les rues, partout. Cette traduction en prose contenait quelques fragments versifiés, chansons, hymnes, etc. Je cédai à la tentation de les mettre en musique etc.“

Dadurch, dass Nerval seine meisten Uebertragungen deutscher Lieder, Balladen und Oden (von Goethe, Schiller, Klopstock, Bürger, Schubert etc.) nicht in teueren Werken

oder Monatsheften, sondern in den viel gelesenen Zeitungen und billigen Büchern veröffentlichte, dadurch, dass seine Faustübersetzung jedem zugänglich war, wurde er einer der ersten populären Vermittler deutscher Dichtkunst.

VI.

Bei einem Bohèmepoeten solch reiner, vornehmer, klar dahinfliessender Stil, bei einem Kritiker und Journalisten so viel Herzensgüte, bei einem mitten im litterarischen Kampfe stehenden Schriftsteller solch kindlich naives Wesen, bei hervorragendem Talent so viel Bescheidenheit, bei einem Franzosen solch germanisch-helvetische Wanderlust und endlich bei einem Pariser Kinde so viel Liebe und Verständnis für Deutschland und seine Dichter — das alles deutet, meine ich, schon darauf hin, dass Gérard de Nerval ein aussergewöhnlicher Mensch, jedenfalls kein normaler, war. Und in der That treffen wir ihn schon im besten Mannesalter vorübergehend in der berühmten Nervenheilanstalt des Dr. Blanche. Er machte einmal die melancholische Betrachtung: „Ce que c'est que les déplacés! On ne me trouve pas fou en Allemagne!" Ich glaube selbst, dass Nerval's zeitweilig etwas stark phantastisch angehauchte Träumereien und übersinnliches Gemütsleben in Deutschland niemanden gestört hätten. Denn geistumnachtet war er nie; einige seiner schönsten Schriften und besten Verse schrieb er während seines Aufenthaltes bei Blanche. Zuweilen liegt über diesen Liedern ein leichter mystischer Schleier, so dass man meinen könnte, ein moderner Symbolist habe sie in einem klaren Moment geschrieben.

Von dem Dichter, Novellisten und Dramatiker, von Nerval's litterarischer Bedeutung und Sonderstellung innerhalb der französischen Romantik kann ich in dem engen Rahmen dieser Betrachtungen so gut wie gar nichts sagen. Mir lag vor allem daran, den Germanophilen, den

Dolmetsch Goethe's, zu schildern und nachzuweisen, dass ihm das französische Schrifttum als geistigem Vermittler der deutschen Litteratur einen Ehrenplatz schuldet, und Sympathie für seine dichterische Persönlichkeit, für den Menschen Nerval zu gewinnen; da das „herrlichste in aller Poesie die Dichter selbst sind; sie sind die Poesie; denn keiner hat etwas anderes gemacht als sich." —

Gérard de Nerval wird nicht zu den glänzenden Vertretern der französischen Romantik gezählt. Er war auch nie populär. Er besass von jeher eine treue Gemeinde grosser Verehrer, und in neuester Zeit will es scheinen, als ob sein Name manche strahlende Grösse überleben werde. Ein milder, warmer Glanz geht von seinen besten Schriften aus; seine würzige, anmutige, so ganz manierfreie und durchaus originelle Prosa wird bleiben. Und beurteilen wir die Bedeutung eines Dichters, statt nach lauten, ephemeren Erfolgen, nach Masse des Einflusses, den sein schriftstellerisches Wirken auf den Gang und die Entwicklung der Litteratur ausgeübt, so gebührt dem feinsinnigen Interpreten deutscher Dichtkunst, dem Uebersetzer des Faust, dem Schöpfer der getragenen und doch bezaubernd einfachen Prosa, des sogenannten „poème en prose", das von Charles Baudelaire bis heute in Frankreich Schule gemacht, und dem Autor einer Anzahl bestrickend natürlicher Idyllen eine hervorragende Stelle unter den leitenden Geistern der französischen Litteratur des 19. Jahrhunderts.

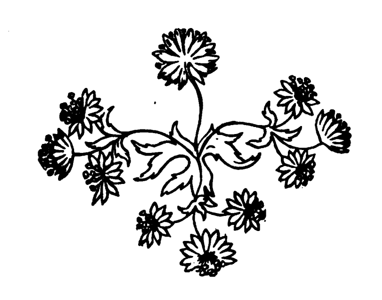
Wie ein Lauffeuer verbreitete sich an einem Januarmorgen des Jahres 1855 in Paris die schauerliche Nachricht, dass Gérard de Nerval in einer der verrufensten und schmutzigsten Winkelgassen der Altstadt erhängt gefunden wurde. Alles strömte nach der „Rue de la vieille lanterne", wo sonst nur die dunkelsten Kreaturen einer verworfenen Menschenklasse umherschlichen, um den grässlichen Ort zu schauen, wo der allgeliebte Poet, der sanfte Träumer als Leiche gefunden wurde. Ob er durch Raub-

gesindel oder durch Selbstmord geendet, konnte nie festgestellt werden. Das erstere ist nicht unmöglich, das letztere jedoch wahrscheinlicher. Aus Not oder wegen litterarischer Misserfolge den Tod zu suchen, dazu hatte er zwar keine Veranlassung. Wohl aber fühlte er längst und sprach es angstvoll aus, dass sein müdes, immer kränker werdendes Hirn nicht mehr wie früher arbeiten wollte. Die eine, grosse, unglückliche Liebe, seine abenteuerliche Wanderexistenz, die wiederholten Anfälle von Gemütsstörung, sein ewiges, fieberhaftes Träumen — das alles hatte seine geistigen und körperlichen Kräfte gebrochen. In seinen Reiseberichten erzählt der Mystiker, wie ihn ein unheilverkündendes Rabengekrächze mit trüben Ahnungen erfüllt. Vielleicht lockte den exaltierten nächtlichen Wanderer, der ja an kabbalistische Zeichen glaubte und dem die erregte Phantasie oft die sonderbarsten Gebilde vorspiegelte, das „Never more"-Rabengekrächze in den jähen Tod — denn dort, wo man ihn fand, hüpfte ein zahmer, hässlicher alter Rabe umher. Vielleicht stand vor dem einsamen, alternden Träumer die Wirklichkeit plötzlich in ihrer ganzen Leere und Oede da — das Erwachen tötete ihn, das er einmal als „affreux mélange de comédie, de rêve et de réalité" schilderte, oder aber es wollte diese Nomadenseele wieder reisen — und da trat sie eben die letzte, grosse unbekannte Reise an. In seiner Tasche fand man die letzten Seiten seiner ergreifenden, tief traurigen Novelle „Aurélia, ou le Rêve et la vie", in welcher er von dem tragischen Kampfe der Vernunft mit dem fiebernden Gehirn erzählt.

„Une âme charmante a quitté notre planète et poursuit son rêve dans ces mondes plus splendides et plus beaux, qu'elle avait déjà tant de fois visités en esprit" so schrieb sein treuer alter Kamerad Théophile Gautier an dem Tage, da das ganze Pariser Schriftsteller- und Künstlertum in innigster Trauer das Grab eines echten Poeten, eines guten Menschen und seltenen Originals um-

stand. Ob eine deutsche Hand einen Kranz auf das Grab des besten Freundes, den Deutschland je in Frankreich besessen, gelegt, vermag ich nicht zu sagen. Vielleicht entsandte Vater Rhein eine seiner Rheintöchter, damit sie noch dem toten Nerval für seine so seltene und grosse Liebe in die Gruft hinein danke.

An jenem unseligen Morgen aber, als man eine unbekannte Leiche aus der „Rue de la vieille lanterne“ hinweg nach der Morgue schaffte, da drang mit einemmale durch das aschgraue Wintergewölk freundlich verklärendes Sonnenlicht. Und die goldene Ruhmesstatue, die sich noch heute auf dem Monumentbrunnen des Chateletplatzes erhebt und die von der Stelle, wo man Gérard de Nerval auflas, sichtbar war, erstrahlte in hellem Glanze.





3. Heinrich Leuthold.

Der Dichter und Dichter-Dolmetsch.

Die Zeit hat es furchtbar eilig und rasch altern die Erinnerungen. Als der Herbstwind heuer das erste tote Laub auf die Gräber der stillen Bewohner des Züricher Rehalp-Friedhofes herniederwehte, da war schon ein Jahrfünft ins Land gegangen, seit ich den Gottfried Keller-Biographen Jacob Bächtold aufgesucht, um von dem Freunde Heinrich Leuthold's näheres über das Leben und das Ende des unglücklichen Schweizer Dichters zu erfahren. Professor Bächtold liess mich damals nicht nur einen Blick in das so seltsam bewegte Leben des hochbegabten Wetzikoner Sängers werfen, sondern er vertraute mir auch einen Teil des Leuthold'schen Nachlasses an, mit der Bitte, das Material zu prüfen und nachzusehen, ob noch poetisch Wertvolles aus des Dichters guten Tagen darin zu finden sei. Bevor ich jedoch Zeit fand, diese eng und unleserlich bekritzelten Blätter zu entziffern, verlor die Schweiz ihren trefflichen Litterarhistoriker.

Leuthold's dichterischer Nachlass und sämtliche Papiere, die Prof. Bächtold's Eigentum gewesen waren, gingen letztwilliger Verfügung gemäss in den Besitz der Züricher Stadtbibliothek über. Hoffen wir, dass ein Berufener sich recht bald dieses kostbaren Vermächtnisses — mit dem nötigen Takt und Feinsinn — annehme!

„Wenn ich tot bin," so ungefähr lauteten Bächtold's Worte, „mögen sie meinetwegen damit anfangen, was sie wollen, ich selbst veröffentliche keine Zeile mehr über Leuthold und auch nichts mehr von ihm; die da draussen mögen schimpfen, so viel es ihnen beliebt; als Freund und Kritiker bin ich mit meinem Gewissen einig."

„Die da draussen" das sind einige Heisssporne der Jungen, der Modernen in Deutschland, die es Bächtold nicht nur verübelten, dass er nicht alle hinterlassenen Gedichte Leuthold's veröffentlichte, sondern auch ganz besonders, dass er Leuthold nicht als Originallyriker ersten Ranges gelten liess und es gewagt, ganz sachte, nicht tadelnd, nur bedauernd, auf Leuthold's unstäten und grillenhaften Charakter und Lebenswandel hinzudeuten. Auch fanden sie es empörend, dass der schweizerische Litteraturprofessor Zürich von dem Vorwurf freisprach, sich seines herumirrenden Dichters nicht bei Zeiten angenommen zu haben.

„Gott schütze mich vor meinen Freunden, wenn ich nicht mehr bin" dies Stossgebet aller hervorragender Menschen ist wenigstens bei Leuthold erhört worden. Die enthusiastischen Freunde in Deutschland konnten seinem Andenken durch ungeschickte, blinde Verehrung nichts anthun. Jacob Bächtold liess das Geschimpfe der transrhenanischen Hitzköpfe gelassen über sich ergehen und sorgte dafür, dass alljährlich, wenn der Frühling ins Land zog, auch die Ruhestätte Heinrich Leuthold's, dem er bis zuletzt der treueste Freund gewesen, mit Blumen geschmückt wurde.

„Ich erzähle Ihnen diese traurigen Einzelheiten, damit Sie wissen, warum ich so wenig über Leuthold's Leben geschrieben; sagen auch Sie so wenig wie möglich davon, es ist wirklich besser so" mit diesen Worten verabschiedete mich damals Jacob Bächtold.

Wahrheit und Dichtung, leider unumstössliche Thatsachen und romanhafter oder philiströser Klatsch, sie

haben düstere Schatten auf die seltsame Dichtergestalt Heinrich Leuthold's geworfen. Der Mensch, der so oft strauchelte, hätte wohl manchem den Dichter verleidet, wäre nicht das tieftraurige Ende, die entsetzliche Sühne. Dem Dichterfreunde, dem, der da weiss, dass Poeten oft gar wunderliche Wege wandeln, dem freilich fällt es nicht schwer, Manches zu erklären, Vieles zu entschuldigen, dem Poeten nicht nur die Bewunderung zu bewahren, sondern ihn auch mit allen seinen Fehlern zu lieben, ihm Alles zu verzeihen, seiner unglückseligen Jugend wegen, die Leuthold's im Grunde edle Natur verdarb.

In Wetzikon, wo er am 9. August 1827 geboren wurde, verbrachte Leuthold seine ersten Jugendjahre. Sein Vater besorgte in der Nähe des Ortes eine Sennerei. Unser Dichter erhielt deshalb in der Schule den Namen „Senne-Heiri". Er war erst vier Jahre alt, als sich seine Eltern trennten. Seine Mutter, die das Kind zu sich genommen, ging einige Jahre darauf eine neue Ehe ein, um sich auch vom zweiten Manne wieder scheiden zu lassen. Sie scheint einen schlechten Ruf genossen zu haben.

So sah denn der Junge im Elternhause statt Liebe, Eintracht und Zucht, nur Hader und Zank. Die Mutter, eine zweimal geschiedene Frau, ohne Geistes- und vor allem ohne Herzensbildung. „Ein G'schäftli" oder „Händeli" waren ihre höchsten idealen Begriffe. Ringsum die schädlichsten Einflüsse. Was muss in dem Innern des empfindsamen Knaben vorgegangen sein, als ihm das Grässlichste nicht erspart blieb, nämlich von rohen Schulgenossen, seiner liederlichen Mutter wegen, beschimpft zu werden. Eine traurige, demütigende Kindheit, in der sein „Auge lechzend nach allem Schönen und seine Seele voll Wohllaut" getrübt wurden und sich Bitterkeit in sein junges Herz schlich. Die Jugend war es, die ihm die Welt, „den Frieden der Brust entweiht" und seine Seele mit Ketten beschwert. Nirgends eine feste Hand, ein gerades

Herz, ein tiefes Gemüt, um diesen werdenden Menschen bilden zu helfen, sein leidenschaftliches Wesen zu zügeln, ihm Sinn und Charakter auf gute Bahnen zu lenken. Nicht genug, dass er ungewappnet in den Lebenskampf hinauszog; durch die ihn so lange umgebende niedrige Gesinnung, durch die hässlichen Verhältnisse daheim im Elternhause ward er noch der natürlichen Schutzmittel beraubt. Kein Kuss der Mutter auf des Kindes Herz, jener „Kuss für spätere Zeit“, wie es in einem schönen Liede heisst; der Knabe Leuthold hatte nicht einmal in der Mutter gelernt, das Weib zu achten. In seinen Jugendjahren müssen wir darum die Keime der späteren Zerfahrenheit, seiner unsicheren moralischen Haltung, seines menschenfeindlichen Charakters, seines galligen Wesens und seiner schneidenden Kritik suchen. Seine Jugend erklärt uns, warum er

„Ein armer Wandrer, zart und hart“

wurde, warum

„Staub und Schlamm sein Füsse hielt“,

während ihm doch vom Himmel „ein Schönheitsstrahl, ein seliger Gruss in sein Gemüt“ gefallen.

Nachdem Leuthold an verschiedenen schweizerischen Hochschulen zuerst „Juristerei“ getrieben und sich dann unter dem Einfluss Jacob Burkhardt's mehr der Kunst und der Litteratur zugewandt, ergriff den Zwanzigjährigen kurz vor Abschluss der Studien „der Dämon der Unrast“. Er warf Pandekten und Institutionen über Bord und zog als „kraftvoller, blühender Wildling“ 'gen Süden. Aber nicht allein. Die Frau war in sein Leben getreten.

Sieben Jahre trieb er sich in der französischen Schweiz, in Südfrankreich und Italien herum. Diesen Reisen verdankte er die wenigen glücklichen Jahre seines Lebens und seine sprachlichen Kenntnisse. Die hochgebildete Dame, die seinetwegen mit der Gesellschaft gebrochen und die ihm diese glücklichen und sorglosen Jahre

verschafft, hat er später verlassen, ohne ihr seinen Namen gegeben zu haben. In diese Zeit fallen nahezu alle seine Uebersetzungen. Wir gehen gewiss nicht fehl, wenn wir annehmen, dass diese Nachschöpfungen romanischer Lyrik seine Formkunst reifen halfen. Dass er dem Süden und seinen Dichtern den klaren, harmonischen Satzbau, den „feurigen Klangzauber" und den schillernden Farbenreichtum seiner Sprache dankt, gesteht er selbst noch nach zwanzig Jahren in dem Gedichte „Sonnenuntergang":

„Die Gabe des Worts zur lieblichen Frucht des Gesanges
Hast Du dem Fremdling indes, südliche Sonne, gereift."

Im Jahre 1857 siedelte der nunmehr Dreissigjährige nach München über, das seine zweite Heimat wurde. Jetzt erst beginnt seine Dichterlaufbahn. Durch ein Empfehlungsschreiben Jacob Burkhardt's war er mit Geibel bekannt geworden, der den jungen Züricher in die ersten Münchener Schriftstellerkreise einführte. Der noch gänzlich unbekannte schweizerische Musensohn wurde Mitglied des berühmten Dichterklubs „Krokodil", an dessen Spitze Geibel stand. Auch Paul Heyse gehörte zu den ersten und eifrigsten Krokodilen. In seinen Jugenderinnerungen (Deutsche Rundschau Dez. 1899) hat der greise Dichter die auffallende Erscheinung des neuen schweizerischen Kameraden skizziert: Eine hohe, kraftvolle Figur, auf der ein bleicher Kopf mit scharfen, regelmässigen Zügen sass, das Haar kurz geschoren, um den stets etwas bitter gerümpften Mund ein graublonder Schnurrbart, an dem kräftigen Kinn ein Knebelbärtchen. Er sprach mit einer rauhen Stimme und stark schweizerischen Kehllauten, stossweise, seine Worte mit grosszügigen Gebärden begleitend." Heyse urteilt hart über den Charakter und allzustreng über die dichterischen Leistungen dieses beklagenswerten Poeten. Und dennoch dürfen wir dem glücklichsten Mitgliede der Krokodilschar danken, dass auch er das Andenken des Unglücklichsten geschont und über vieles geschwiegen.

Dass er nichts Ordentliches zustande brachte, lange nichts veröffentlichte, daran war einerseits seine geradezu krankhafte Selbstkritik, andererseits aber auch seine Willenlosigkeit, vulgo Bummelei schuld. Julius Grosse, einer der Hauptkrokodile, den Leuthold einmal empfindlich und wenig taktvoll verletzt, ist freilich anderer Ansicht. Er schreibt in seinen Lebenserinnerungen, in denen der schweizerische Krokodilgenosse als Mensch und Dichter schlecht davon kommt: „Von sich auf andere schliessend, fürchtete er die bösen Zungen und wagte deshalb nichts zu publizieren“. Da nahm den Zaghaften, dessen 13 Poesien im „Münchener Dichterbuch“ des Jahres 1861 durch ihre grosse Formschönheit und durch den glühenden Farbenschmelz Aufsehen erregt hatten, Geibel selbst ins Schlepptau. Im Jahre 1862 erschien bei Cotta „Fünf Bücher französischer Lyrik vom Zeitalter der Revolution bis auf unsere Tage“ und über dem Stuttgarter Greifen war unter dem Namen Geibel's der des Wetzikoner Bauernsohnes zu lesen.

Von dem selbständigen, echten Poeten, von dem „volltönigen Herzensbeweger“, erfuhr die gebildete deutsche Welt erst, als Gottfried Keller und Jacob Bächtold des unglücklichen Freundes Lieder, sorgsam und pietätvoll gesichtet, der Oeffentlichkeit übergaben. Das war wenige Monate vor Leuthold's Tod, der am 1. Juli 1879 den Dichter erlöste. Seine Lieder hatte man ihm in die Zelle gebracht. Erst erkannte er sich nicht wieder. Dann aber hielt er das Buch fortwährend „in viele Zeitungsblätter eingewickelt auf seinem Schoss“.

In der Geschichte der deutschen Lyrik wird Leuthold nicht übergangen werden. Sie sieht in ihm vor allem den unübertroffenen Meister der Formkunst, einen seltenen Schöpfer wohllautsflutender Lieder.

Grandiose Virtuosität in der Handhabung seiner „guten Tonwaffen, leidenschaftlicher Kultus des sinnlich Schönen“, dies sind Leuthold's charakteristische Dich-

tereigenschaften. Sein Dichten ist vollendete Kunstlyrik. Seine „Kunst“ ist es, die er in einem bekannten Sonett geschildert:

Du aber mit melodischen Gewalten
Vermagst in Mass und Wort, in Farb' und Tönen
Vergangenes neu und dauernd zu gestalten.

Leuthold ist das, was der Franzose unter einem „l'art pour l'art“-Poeten, der Deutsche unter einem Formalisten versteht. Wie bei Théophile Gautier und Théodore de Banville und den anderen französischen „Parnassiens“, so überwiegt auch bei ihm die Formgewalt seiner Kunst sein lyrisches Empfinden. Auch er liebt die Kunst um ihrer selbst willen. Gedankenreichtum, die höchsten Lebensfragen, ethische Tendenzen finden wir in seinen Liedern selten verkörpert. Die Form der Leutholdschen Gedichte ist dergestalt bestrickend, einschmeichelnd, sagt Jacob Bächtold, dass sie nur zu oft über den inneren Gehalt hinwegtäuscht.

Poeten vom Schlage Leuthold's sind wie wunderbar besaitete Aeolsharfen, aus denen fremder Geisteshauch schöne Klänge locken muss, d. h. sie sind Anpassungstalente. Und ein Anpassungstalent allerersten Ranges war Leuthold. Erst folgt er Heine, Herwegh und Lenau und vor allen Platen „wie ein Aehrenleser dem Schnitter“; dann lauschte er den Dichtern Frankreichs, Englands und Italiens ihre Kunst ab. Er warf fremden Gedanken- und Gefühlsleben sein farbenschillerndes Sprachgewand um und schuf so nachdichtend selbständige Kunstwerke. Und dabei konnte er sich so tief in Geist und Form des Urbildes hineinleben, dass es ihm meistens gelang, auch die individuelle Prägung des Originals zu treffen. Und was ist sein Hauptwerk, das Epos Penthesileia, mit den „wunderlich galoppierenden prunkvollen Anapästen“, in dem seine Sprachkunst, sein reiches Wortkolorit wahre Orgien feiert, anderes, als ein tiefes Versenken in die Gesänge Homer's,

verbunden mit enger Anlehnung an Geibel's Dichten, d. h. eben auch eine Nachschöpfung?

Und doch ist Leuthold mit einigen Liedern, die ihm ureigen sind, die seinem Innersten entquollen, in die Unsterblichkeit eingegangen. Wärmer und inniger sang kein Dichter in deutschen Landen, als Leuthold in seiner „Waldeinsamkeit“ gesungen, und strahlender und machtvoller als sein „morituri te salutant“ klingt kein deutsches Gedicht. Ihn daher nur als Virtuosen der Form gelten zu lassen, seiner Poesie jeglichen tieferen seelischen Gehalt abzusprechen, wie dies Paul Heyse thut, dies kann die unbefangene Kritik nicht zugeben.

Wie ein Künstler sein kostbares Instrument, so liebte er die schmiegsame deutsche Sprache, deren verborgenste Schönheiten, melodischste Wohllaute er kannte. „Ja, meine Sprache! Sie war mein Reichtum auf Erden — sie — meine heilige Muttersprache! Ihr hab' ich zu verdanken, was ein karges Geschick mir je an Reiz des Lebens gewährte! Nur der Stümper nennt sie spröde, mir gab sie alles! Arm an eigenen Schätzen, schwelgte ich verschwenderisch wie ein König in den ihren. Ich kenne so mancher Völker Sprachen, doch keine ist ihr vergleichbar an Ausdruck und Farbe wie an Wucht und Tiefe“, so lässt L. Ganghofer, einige bekannte Verse Leuthold's umschreibend, in seinem Romane „Die Sünden der Väter“ den Friesshardt ausrufen, in dem er unseren in München in den Tod rasenden Dichter allzuleicht erkennbar portraitiert hat.

Leuthold's meisterhafte Leistungen auf dem Gebiete der Uebersetzungskunst erklären sich noch durch zwei weitere Eigenschaften des Dichters. Einmal durch seine grosse künstlerische Gewissenhaftigkeit. Was nur so leicht hingeworfen scheint, ist, wie bei Heine, das Resultat peinlichster Arbeit. Mit liebevoller Sorgfalt, wie der Bildhauer seinen Marmor, meisselte Leuthold sein Wort- und Versgebilde. Und dann durch sein nicht gewöhnliches

Sprachtalent, das, wie wir gesehen, äussere Verhältnisse entwickelten und förderten. Ohne sein ruheloses Wandern hätten seine linguistischen Anlagen nicht so schöne Früchte getragen.

Ohne mich bei den Uebersetzungen aus dem Altdeutschen, Italienischen, Griechischen, Lateinischen, Ungarischen und Arabischen aufzuhalten, die er u. A. schon 1859 in einem Bändchen sammeln und seinen Gönnern E. Geibel und Paul Heyse widmen wollte, gehe ich nun zu den „fünf Büchern" Leuthold's und Geibel's über. Das erste Buch dieser Chrestomathie bringt die Poesien „Der Vorläufer der Romantik". Vertreten sind hier: André Chénier mit seinem ergreifenden Gedichte „Die junge Gefangene", ferner Chateaubriand, Delavigne, Lamartine u. A. Im zweiten kommen die Romantiker zum Wort; wir begegnen da Victor Hugo, Sainte-Beuve, Alfred de Vigny und Alfred de Musset. Es folgen im dritten die „Chansonniers" Désaugiers, Béranger u. a. Das vierte Buch, „Idylle und Satyre" betitelt, mit Brizeux und Aug. Barbier als Hauptvertreter des Genres, enthält die bedeutendsten Nachdichtungen. Und im letzten endlich werden wir mit den „Epigonen verschiedener Richtungen" bekannt gemacht. Die Dichter der französischen Schweiz, unter denen ich allerdings einige der besten Namen vermisse, müssen mit dem „Anhang" vorlieb nehmen.

Schon bevor der verdiente Leuthold-Forscher und -Enthusiast Ad. W. Ernst in seinen „neuen Beiträgen zu H. Leuthold's Dichterportrait" das Uebersetzungswerk Leuthold's näher untersuchte, wusste man, dass der Wetzikoner Poet der eigentliche Schöpfer dieser Sammlung war. Womit nicht gesagt sein soll, dass sich Geibel damit begnügte, dem Buche, nach französischem Muster oder à la Alfred Meissner, seinen berühmten Namen zu leihen.

Mit dem Mein und Dein der beiden Mitarbeiter verhält es sich folgendermassen: Eine grössere Anzahl der Uebersetzungen sind „durch wiederholt durchbildende,

sich gegenseitig stützende und ergänzende Thätigkeit der Freunde zum Gemeingut beider geworden.“ Geibel selbst schreibt einem Herausgeber, dass 29 Gedichte von ihm allein übersetzt seien (darunter Chénier's „Jeune Captive“). Für acht weitere beansprucht er den „überwiegenden Anteil“. „Die übrigen Stücke“ sagt er „sind von Leuthold allein verdeutscht worden.“ Da nun die Sammlung 104 Stücke enthält, fallen auf Leuthold allein 67 und zwar befinden sich darunter Lamartine's „Lac“, ein Gedicht von Musset, Béranger und Brizeux, lauter Perlen der Sammlung und Victor Hugo's „Mazeppa“, die glanzvollste und schwierigste Leistung des ganzen Bandes. Nun geht aber aus Ernst's Untersuchung aufs Deutlichste hervor, dass der Lübecker Poet irrte, als er für die genannten 8 Poesien den „überwiegenden Anteil“ in Anspruch nahm. Es ist vielmehr das Umgekehrte der Fall. Geibel's Mitarbeit beschränkt sich auf unbedeutendes Feilen, das nicht immer nach Wunsch Leuthold's gewesen sein mag, der jedoch „dem älteren, berühmteren Sangesgenossen vielfach freie Hand gelassen, um den ganzen Plan nicht zu gefährden.“ Dies festgestellt zu haben, ist deswegen nicht ohne Wert, da sich unter jenen acht Gedichten zwei Kabinettstücke künstlerischer Nachbildung befinden, nämlich Jules Barbier's „La Cuve“ und Brizeux' „Entsagung“.

Dass die „fünf Bücher“ einen durchschlagenden Erfolg erzielten — wenigstens bei der Kritik — ist nichtsdestoweniger der Mitarbeiterschaft Geibel's zu verdanken, der ja damals auf der Höhe seines Dichterruhmes stand. In der Beilage zur Augsburger Allgemeinen von 1863 heisst es u. a.: „Em. Geibel vollzieht abermals mit Herausgabe dieses gemeinsam unternommenen Bandes eine der schönsten Tugenden, welche neben würdiger Bewahrung seines eigenen Ruhmes, der Eigentümer eines festgegründeten Rufes ausüben kann: er reicht einem echten Talent die kundige, Vertrauen sichernde Hand, um ihm den dornenvollen Weg in die Oeffentlichkeit zu erleich-

tern. Dass wir in Heinrich Leuthold ein solches Talent zu begrüssen haben, kann nach Einsicht in das vorliegende Werk keinem Zweifel unterliegen etc. . . ."

„Abermals", denn diesen liebenswürdigen Charakterzug hatte Geibel sowohl Hermann Lingg gegenüber bewiesen, den er beim Publikum einführte, als auch bei Schack und Paul Heyse. Mit Schack gab er 1860 den „Romanzero der Spanier und Portugiesen" heraus, und mit Heyse das „spanische Liederbuch".

Den Kennern deutscher Lyrik war es nicht schwer, Leuthold's üppigere, wuchtige Sprache von der zarten, eleganteren Geibel's zu unterscheiden. Zu diesem gehörte u. a. der Tiroler Dichter Professor Ignaz Zingerle, der in der Villa des Bildhauers Natter am Gmundener See mit Leuthold zusammentraf. Zingerle sagt in seinen bekannten „Schildereien aus Tirol": „Obwohl die Angabe des Uebersetzers bei den einzelnen Gedichten fehlt, fand ich die Leistungen unseres Dichters, den ich ja kennen gelernt, mit Sicherheit heraus. Leuthold tritt viel kräftiger und sinnlicher, gewandter (?) und origineller auf, als der feinere und weichere Geibel. Leuthold zeigt sich als Uebersetzungskünstler ohne gleichen . . ."

Während Leuthold der Poet und der Nachschöpfer allen Litteraturfreunden ein vertrauter, hochgeschätzter, alter Bekannter im deutschen Dichterwalde war, wussten nur Wenige von Leuthold dem Essayisten. W. A. Ernst hat sich der Mühe unterzogen, die in allen möglichen Zeitungen zerstreuten litterarischen Aufsätze zu sammeln und in dem oben zitierten Buche zu veröffentlichen. Ob diese Essay-Ausgrabungen sehr dankenswert sind, ob uns und dem Dichter damit ein Dienst erwiesen, darüber kann man verschiedener Ansicht sein.

Diese, meist sehr kurzen Essays oder besser diese litterarischen Skizzen, müssten nicht aus Leuthold's Künstlerfeder geflossen sein, wären sie nicht formschön und fein ziseliert. Was den Inhalt anbetrifft, so vermag

ich mit dem besten Willen nicht Ernst's wunderlichem Urteil beizustimmen „es gehöre Leuthold auch als Litterarhistoriker zu den Auserwählten“. Leuthold übt eine ehrliche, strenge, einseitige Kritik ohne historische Gesichtspunkte. Ganz abgesehen davon, dass er gelegentlich seinem „lodernden Titanenzorn“ alle Zügel schiessen lässt. Er betrachtet die Dichter der französischen Romantik weder im Rahmen und im Zusammenhange mit der allgemeinen Litteraturgeschichte, noch in ihrem geistigen, kulturellen Milieu. Er ist lediglich Gefühls- und Empfindungskritiker. Ihm fehlen augenscheinlich gründliche Vorkenntnisse. Wer nicht in der französischen Litteratur des 16., 17. und 18. Jahrhunderts bewandert ist, hat für Wesen und Bedeutung der französischen Romantik nicht das richtige Verständnis. Und wer es, wie Leuthold, unbegreiflich findet, dass „der grosse Goethe die Uebersetzungen Emile Deschamp's aus dem Deutschen mit Lob überhäufen“ konnte, der beweist, dass er die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung der beginnenden französischen Uebersetzungslitteratur nicht zu beurteilen versteht. Schliesslich hat Leuthold das echte Frankreich nicht gekannt, weder Paris noch die Provinz. Denn französisches Wesen kann man weder in der Provence, noch am Genfersee und am allerwenigsten in Strassburg studieren, wo auch damals nicht viel mehr französisch gesprochen wurde als etwa in Frankfurt a. M. oder in Wien. Wenn er daher das, wass er in der Stadt Gottfried's und Gutenberg's gesehen, als „das französische Leben“ schildert und zwar in der schroffsten Weise, so musste ein ganz falsches Bild entstehen.

Die beste essayistische Leistung Leuthold's ist unzweifelhaft der warmempfundene Aufsatz über Brizeux, den bretonischen Elegiendichter, dem die Vaterstadt Lorient vor kurzem ein Denkmal errichtet hat. Brizeux entstammt, wie Leuthold, einer einfachen Bauernfamilie; auch s e i n e erste Liebe schenkte er einem bescheidenen

Mädchen vom Lande, und, wie Leuthold, hatte es auch ihm die Riviera angethan, die er in einigen seiner anmutigsten Lieder besang. Aus jeder Zeile spricht Leuthold's Liebe für den bretonischen Sangesgenossen und wer genau zusieht, wer zwischen den Zeilen zu lesen versteht, der vernimmt leise, schwermütige Klage des Rast- und Ruhelosen, dem es nicht wie Brizeux beschieden war, auf dem Lande, bei seinem Volke in Frieden zu leben und dort die Liebe der Heimat in frischen, einfachen, keuschen Liedern zu ersingen.

Bezeichnend ist es auch, dass Leuthold beim Uebersetzen der Brizeuxschen Gedichte nicht die gewohnte, selbstgewisse Zuversicht zeigt. Eigene Erinnerungen, die eigene Jugend, dieses Mitempfinden mögen ihn unsicher gemacht, ihm die nötige Objektivität geraubt haben, mag er auch seine „wohlbegründete Schüchternheit“ anders erklären. Und doch hat er gerade hier mit Meisterschaft nachgedichtet und die ungeschminkte Einfachheit und ungekünstelte Naturempfindung des Originals trefflich wiederzugeben verstanden. Leuthold irrte nicht, als er den Marienliedern Brizeux' eine dauernde und ehrenvolle Rolle in der neueren französischen Lyrik zusicherte. Brizeux ist heute noch ein gern gelesener und von den namhaftesten Kritikern hochgeschätzter Dichter. Freilich, populär, wie etwa ein Coppée, konnte er nicht werden, „denn“ schreibt Leuthold „für ein gewöhnliches französisches Publikum ist er zu gewählt, zu fein“. Und in herber Ironie fügt er hinzu: „In seiner ganzen Lebensweise zeigt sich jener unpraktische Zug einer idealistischen Künstlernatur, die sonst nur den Deutschen eigen ist, und auch der Umstand, dass Brizeux erst n a c h seinem Tode so eigentlich auf den Schild gehoben wird, ein Vorzug, den sonst namentlich die Deutschen geniessen, trifft hier bei der Vergleichung zu.“

* *
*

Als Leuthold schon fühlte, dass seine Lebens- und Schaffenskraft für immer vernichtet war, dass es zu Ende ging mit seinem Verstande, da schrieb er eines Tages jener langjährigen Freundin, die bald darauf den echten Frauenmut hatte, den vollständig geistestoten Dichter allein von München nach dem Burghölzli, dem Züricher Irrenhause zu bringen: „Ich trage ein angefangenes Lied in mir; als es am vollsten klang, wurde es abgebrochen in schriller Dissonanz ... Nun ist es zu spät geworden ... ich finde keinen Schluss — ich habe das Lied meines Lebens verfehlt ...!“

Wir wollen hier nicht untersuchen, wie viel wahres in diesem unsäglich traurigen Aufschrei eines gänzlich zerrütteten Menschen liegt, dem die Natur so herrliche Geistesgaben geschenkt. Das eine aber dürfen wir an dieser Stelle dem unglücklichen Dichter nachrufen: Als klangreicher Interpret der Weltlitteratur, als formgewaltiger Nachdichter französischer Lyrik suchst du im deutschen Parnass deinesgleichen. Als deutscher Vermittler fremder Dichtkunst hast du Ganzes geschaffen — Ganzes und Bleibendes — und darum war weder dein Lied, noch dein Leben verfehlt.





4. ÉMILE MONTÉGUT.

Ein französischer Vermittler der Weltlitteratur.

Hinten im Hofe eines Hauses der rue Jacob geht es vier Treppen hoch bis zu einem lang hingezogenen Gange, in den die Kammern der dienstbaren Geister münden. Ein ganzes Labyrinth von Gesinderäumen. Der Schlüssel steckt an der Thüre. Nach vergeblichem Klopfen entschliessen wir uns den Schlüssel zu drehen. Wir sind nun in einer Art Rumpelkammer, in der Stösse von Büchern unordentlich auf dem Boden herumliegen — mitten d'rin ein paar ungewichste Stiefel. „Wer ist da?" — so hallt wie aus tiefstem Traume eine Stimme aus der anderen Stube zu uns herüber. Wir treten ein und befinden uns in einer Grisetten- oder Nähterinnenbude. Darinnen ein Nachttischchen, überladen mit neuen broschierten Büchern und im Bette ein mageres, kränkliches Männchen — das wir geweckt hatten! Es ist zwei Uhr! Wir sind in der Mansarde eines Kritikers, eines Mannes von grossem Talente, bei M o n t é g u t, dem Mitarbeiter der „Revue des deux Mondes".

So ungefähr berichtet das Tagebuch der beiden de Goncourt am 27. November 1862. Jenes kränkliche, magere Männchen war damals 37 Jahre alt, der Langschlä-

fer einer der fleissigsten Schriftsteller Frankreichs. Vielleicht hatte er bis zum Tagesgrauen gearbeitet. Auch mit der Magerkeit muss es nicht so gefährlich gewesen sein, denn uns ist ein Bild des etwa vierzigjährigen Montégut bekannt, auf dem alles rundlich ist; was vollends das kränkliche Aussehen anbetrifft, so hat es den 37jährigen nicht verhindert, noch weitere 33 Lenze zu schauen. Im Dezember des Jahres 1895 trug man Montégut zu Grabe, und mit ihm ein halbes Jahrhundert enormen Fleisses.

Jean-Baptiste-Joseph Emile Montégut wurde am 24. Juni 1825 in Limoges geboren. Als blutjunger Student der Rechte begann er sich mit dem in Frankreich völlig unbekannten Philosophen und Essayisten Ralph Waldo Emerson zu beschäftigen. Das Englische scheint er von frühester Jugend an beherrscht zu haben; vielleicht verdankt auch er, wie sein berühmter Zeitgenosse H. Taine, diese für die spätere Schriftstellerlaufbahn so wichtigen linguistischen Kenntnisse, einer in Frankreich seltenen guten Fee, in Gestalt eines — weitgereisten Onkels! Der junge Rechtsbeflissene vertiefte sich so sehr in die Schriften des amerikanischen Carlyle, dass er die Jurisprudenz darüber vergass. Die Frucht dieses Studiums war ein für das Alter des Autors erstaunlich geistestiefer und formgewandter Aufsatz, den keine geringere als die allmächtige „Revue des deux Mondes" sofort in ihre vielumworbenen Spalten aufnahm. Damit war der junge Montégut ein gemachter Mann, ein glänzend eingeführter „homme de lettres", der Institutionen und Code Napoléon getrost bei Seite legen konnte. Das Corpus juris hatte für den Mitarbeiter Alfred de Musset's, Heinrich Heine's, Sainte-Beuve's, Saint-Marc Girardin's, der George Sand und so vieler anderer Koryphäen dieser üppigen Litteraturperiode, jeglichen Reiz verloren. François Buloz, der spürkundige und feinsinnige Gründer und Leiter der Revue hatte mit demselben sicheren Blicke, der sofort in dem Autor des „Spectacle dans un fauteuil" den

Poeten von Gottes Gnaden entdeckte, in Montégut einen Kritiker und Essayisten erkannt, der für seine Zeitschrift, deren vornehme Haltung, geistige Richtung und Vielseitigkeit wie geschaffen war. Beide, Musset und Montégut, wusste er nicht nur mit goldenen Ketten, sondern auch mit den Banden der Freundschaft an seine bedeutende journalistische Schöpfung zu fesseln. Ein Blick in die Register derselben genügt, um uns einen Begriff von Montégut's staunenswertem Fleisse, von seinem alles umfassenden, ergründenden und beleuchtenden Geiste zu geben. Kritische Aufsätze über Dramatiker und Romanschriftsteller, biographische Skizzen, zum Teil sehr eingehende und grundlegende Studien, wie die über Pope, Musset, Heine u. A., Artikel historischen Inhalts, von denen der über den Marschall Davoust besonders hervorgehoben werden soll, Reiseschilderungen aus der Heimat, aus denen liebevolles Verständnis für Land und Leute, reges Interesse und ästhetisches Empfinden für die Kunstschätze der französischen Provinzen sprechen; dann social-politische Abhandlungen, die besonders in die unruhige Zeit von 1848 fallen, Aufsätze über die Boers und den Zusammenstoss der Rassen in den Vereinigten Staaten von Nord-Amerika, Artikel über Menschen und Dinge des fernen Orients, italienische Reisebilder und endlich die zahlreichen Betrachtungen über die englische Litteratur und besonders deren Roman — über all dies und noch über mancherlei anderes wusste Montégut nicht nur geistreich und fesselnd, sondern auch gediegen und gründlich zu schreiben. Alle seine Schriften tragen den Stempel des sittlichen Ernstes, des humanen Interesses und des moralischen Gleichgewichts. Mit einem warmen Gefühle für den Menschen, wes Geistes und wes Landes er auch sei, vor allem aber für das Ideale, das Schöne, das Ewige, das in ihm lebt, schöpfte er aus dem Gedankenmeere der Weltlitteratur für die Denkenden und Dichtenden seines Vaterlandes eine Fülle neuer Ideen.

Nur vorübergehend werden wir uns mit dem Sociologen, dem Moralisten und Geschichtsphilosophen, dem Zeit- und Völkerpsychologen beschäftigen. Einem Berufeneren möchten wir es überlassen, in den vergilbten Blättern der alten Jahrgänge der „Revue des deux Mondes" nachzuschlagen und diese Thätigkeit Montégut's zu würdigen; denn was er über die „menschliche Individualität und die Geistesunabhängigkeit der modernen Gesellschaft", über „Zeitsymptome", über „die Ursachen der Geistesanarchie", über die „Allgewalt der Industrie", über „das Genie und den französischen Charakter" etc. etc. schrieb, ist nicht weniger lichtvoll und bedeutend als sein litterarisches Wirken, d. h. seine Uebersetzungsthätigkeit, seine französische und internationale Kritik.

Betrachten wir uns zunächst das Werk des Vermittlers der englischen Litteratur. Neben den oben erwähnten Arbeiten, die wohl an die zwanzig Bände anfüllen würden — die fünfzehn in Buchform erschienenen Werke enthalten nicht alles, was er für die Revue geschrieben — fand Montégut nicht nur Zeit und Musse, Macaulay's mehrbändige „History of England from the Accession of James the Second" zu übertragen, sondern auch die Uebersetzung des ganzen Shakespeare zu bewältigen.

Seit Destouches in den zwanziger Jahren des XVIII. Jahrhunderts einige Scenen des „Sturms" frei behandelt und seit der Berner Louis de Muralt den Franzosen in seinen „Lettres sur les Anglais et les Français", die 1725 erschienen, aber schon Ende des XVII. Jahrhunderts verfasst waren, zum ersten Male in verständiger Weise über den grossen Briten berichtete,[18]) ist Shakespeare fast ebenso oft stümperhaft ins Französische hinübergepfuscht als kritiklos behandels worden. Bekannt ist Voltaire's berühmtes und berüchtigtes Urteil in den „Lettres philoso-

phiques", das mit den Worten beginnt: „Shakespeare war ein Genie voll natürlicher Kraft, reich und erhaben, aber ohne ein Funken von gutem Geschmack und ohne die geringste Kenntnis der Regeln . . . ." Litterarische Feinschmecker, eine kleine Gemeinde Shakespeare-Enthusiasten und eine Hand voll sprachkundiger Gebildeter ausgenommen, denkt und empfindet auch das heutige Frankreich wie Voltaire vor bald zweihundert Jahren. Ich sage, es denkt so — es schwarz auf weiss zu gestehen, wagen höchstens junge Hitzköpfe, die da wähnen, man müsse auch in Dingen des Geschmackes gerade und ehrlich mit der Wahrheit herausrücken. Bis auf den heutigen Tag ist Shakespeare in Frankreich im besten Falle ein mit Ehrfurcht behandelter Gast, begrüsst mit derselben Ehrerbietung, die Racine, von Mad. Second-Weber eingeführt, noch vor einigen Jahren in Deutschland zuteil wurde. Ein französischer Feuilletonist, der im „Journal des Débats" (10. Februar 1896) eine köstliche Blütenlese litterarischer Gemeinplätze für das gebildete Pariser Publikum zusammenstellt, giebt ihm u. A. folgende boshafte Ratschläge: „Ihr thut wohl daran, zuweilen Shakespeare zu loben. Ihr braucht aber weder den englischen Text, noch die französische Uebersetzung zu lesen. Von Hamlet, Romeo und Julie und Othello seid Ihr ja durch die Oper einigermassen unterrichtet; darüber, dass König Lear kein glücklicher Jüngling und dass die Lady Macbeth es nicht fertig bringt, sich die Hände zu waschen, seid Ihr ebenfalls rasch aufgeklärt. Mit diesen Kenntnissen und einigen ausgesuchten Schlagwörtern könnt Ihr schon mitsprechen. Niemand in Frankreich weiss hierüber mehr; aber niemand gibt dies zu. Und Ihr macht es gerade so" . . .

Einbürgern werden sich Shakespeare's Dramen auf der französischen Bühne voraussichtlich niemals. „Frankreich, die Heimat des herkömmlichen Geschmackes und des gebildeten Tons" — so schreibt Heine, den wir in Dingen der modernen französischen Litteratur mehr be-

fragen dürften — „glaubte lange Zeit den grossen Briten hinlänglich zu ehren, wenn es ihn einen genialen Barbaren nannte und über seine Roheit so wenig als möglich spöttelte.... Die Franzosen sind zu sehr Kinder ihrer Mütter, sie haben zu sehr die gesellschaftliche Lüge mit der Ammenmilch eingesogen, als dass sie dem Dichter, der die Wahrheit der Natur in jedem Worte atmet, sehr viel Geschmack abgewinnen oder gar ihn verstehen könnten“.... Ueber hundert Jahre litterarischer Emanzipation bedurfte es, bis Shakespeare über dem Kanale respektvolle Duldung und historisches Verständnis fand, bis Théophile Gautier 1844 noch stark übertreibend, ausrufen konnte: „Nous sommes enfin dignes de Shakespeare“. Diesen Umschwung hatte nicht sowohl die lärmende Propaganda der Romantiker vollbracht, als das ideenbefreiende Buch „Racine et Shakespeare“ des genialen Stendhal, des „grössten Psychologen dieses Jahrhunderts und aller vorangehenden Jahrhunderte“, der später einen Taine für Shakespeare und die englische Litteratur gewinnen sollte. Uebrigens war der Shakespeare-Enthusiasmus der streitbaren Schar der Romantiker kein ganz ehrlicher. Er stand im Dienste der litterarischen Revolution. Die blinde Verehrung Victor Hugo's und seiner Gesinnungsgenossen für den grossen Briten war weder eine Folge gewissenhafter Anerkennung noch richtigen Verständnisses. Sie hat etwas Erzwungenes und bildete jedenfalls ein vorteilhaftes prägnantes Programm der dichterischen Umwälzungspartei. Im gleichen Jahre 1844 hatte Benjamin Laroche, den eine siebenjährige Verbannung mit der Sprache und Litteratur Englands vertraut gemacht, den ganzen Shakespeare übersetzt. So mangelhaft diese Uebertragung auch war, so bedeutete sie dennoch einen Fortschritt gegenüber den Verstümmelungen des XVIII. Jahrhunderts. Drei Lustren später unternimmt François-Victor Hugo, des grossen Hugo jüngerer Bruder, eine neue französische Bearbeitung. Frankreich erhält die erste Shakespeareausgabe mit

litterarhistorischer Einleitung und kritischem Kommentar. Allein, eine wortgetreue, auf gründlicher Kenntnis der englischen Sprache und Litteratur beruhende Uebersetzung, ohne Konzessionen an den französischen Geschmack von heute oder gestern und doch im eleganten Gewande meisterlichen Stils, gelang erst Emile Montégut. Edmond Schérer, der sonst der gesamten Uebersetzungslitteratur nicht wohl gesinnt war, spendet, nach genauer Prüfung, Montégut das Lob, die schwierige Aufgabe mit grossem Geschicke gelöst zu haben. Einleitung und Kommentar stellt er höher als die ähnlichen Guizot's, von dessen Shakespeare-Studien zwar H. Heine sehr viel rühmendes zu sagen weiss, freilich nicht ohne Seitenhiebe für den „schwerfälligen Elefanten". Ein Meisterstück psychologischer Kritik ist Montégut's Abhandlung über Hamlet, in dem er nicht den sentimentalen Schwärmer, sondern einen männlichen, tapfern und loyalen Charakter sehen will. Der wahre Hamlet ist nach ihm „nachdenkend und zugleich energisch, männlich und unentschlossen, melancholisch und brutal, er hat eine edle und erhabene Seele, aber auch eine feudale und rauhe Natur".

Allein nicht bloss an den Namen Shakespeare's knüpften sich Montégut's Verdienste um die Einführung englischer Dichtkunst in Frankreich. Seiner Erstlingsarbeit über Emerson haben wir bereits gedacht.[10]) Auf den litterarischen Geschmack des jungen französischen Schriftstellers übte der wahrhaft vornehme und schöngeistige amerikanische Philosoph einen bleibenden Einfluss aus. Emerson seinerseits war in die Schule deutschen Denkens und Dichtens gegangen und hatte Goethe in der amerikanischen Litteratur heimisch gemacht, wie dies Carlyle zuvor in England gethan. Sein Essay über den Altmeister gehört zu den Perlen der jungen amerikanischen Prosa. So breiteten sich denn die Schwingen des Genies vom kleinen Weimar zuerst über England aus; hierauf wanderte Goethe's Geist über den Ocean nach

Boston, der Musenstadt der Vereinigten Staaten, und von dort wieder zurück an die Ufer der Seine. Solche Umwege im geistigen Tauschhandel der Völker sind nicht selten und leicht ist es, ihnen zu folgen, denn den Lauf der Ideen hemmen weder Grenzpfosten und Sperrforts noch Meere und Gebirge.

In den fünfziger Jahren veröffentlicht Montégut, immer in der „Revue d. d. M.“, eine vollständige Geschichte des modernen englischen Romans. Er behandelt nach einander den socialen, religiösen, den Sitten- und Gesellschaftsroman, den pessimistischen, den realistischen etc. Er schreibt einen trefflichen Aufsatz über Sterne und macht seine Leser mit Alfred Tennyson's volkstümlichen Liedern bekannt. Von Emerson zog es ihn zu Nathaniel Hawthorne, der nicht nur Dichter, sondern auch ein spekulativer Kopf war und dessen Romane oft nur poetische Gestaltungen philosophischer Ideen bilden. Durch Montégut kamen zwei weitere Amerikaner in Frankreich zur Geltung, der Dichter Longfellow und Mrs. Harriet Beecher Stowe, die Verfasserin von „Uncle Toms Cabin“. Er zuerst schilderte Leben und Werke des merkwürdigen Geschwisterpaares Charlotte und Emily Brontë und besprach Wesen und Bedeutung der Romane George Eliot's. Viele dieser Studien wirkten geradezu bahnbrechend. So hat sich ein Enthusiast der englischen Dichtung, der geistreiche Schriftsteller Th. de Wyzewa an Montégut's Schriften gebildet; vor ihm aber schon eine ungleich mächtigere und originellere Dichtergestalt Charles Baudelaire, dem es eine Zeit lang geradezu gelang, die französische Decadence-Poesie zu angloamerikanisieren.

In der Mitte des 18. Jahrhunderts war Deutschland für Frankreich immer noch das Land der Balladen, der Burgen und Burggrafen, der Feen, Wassernixen und Zwerge, eine Art bric-à-brac-Magazin des Mittelalters wie es sich die ersten Romantiker schon vorgestellt hat-

ten. Erst mit Saint-René Taillandier sehen wir eine Reihe hochgebildeter Gelehrten in der französischen Litteratur auftreten, die sich nicht damit begnügen, Deutsch und Deutsches zu „ahnen“. Von diesen Kennern und Vermittlern deutschen Geistes ist Montégut einer der bedeutendsten. Den Kritiker Philarète Chasles, in dem schon zuvor deutsche Litteraturinteressen einen beredten Fürsprecher gefunden, übertrifft er an Tiefe und Gründlichkeit, ohne minder geistreich zu sein wie jener. Montégut's einsichtsvolles Erkennen und Anerkennen deutschen Wesens und Wertes offenbart sich in allen seinen Schriften. In den drei Studien aber, die er zwei grossen deutschen Dichtern widmete, leistete er mehr. Was Montégut über Werther und Wilhelm Meister, was er über Heine's lyrische Gedichte schrieb, das darf zu den schönsten Darstellungen und feinsten Analysen gerechnet werden, die sich hüben und drüben mit diesen viel umstrittenen Werken befasst haben. Und wer war es, der diesen jungen Franzosen, abgesehen von dem erwähnten Einflusse Emerson's, der deutschen Dichtung zugeführt, wer hat ihm die reiche Bildungsquelle deutschen Denkens eröffnet? Ein todkranker deutscher Poet, der den dreissigjährigen Montégut an sein Marterbett rief, auf dem er seit sieben Jahren hinsiechte. Erst dreissig Jahre später erzählt unser Autor diesen Besuch bei Heinrich Heine vom Spätjahre 1855. Polen und andere hatten diesen, den sterbenden Menschen und den unsterblichen Dichter, in niederträchtiger Weise angegriffen. Heine wollte das Talent des jungen Mannes, von dem er hohe Stücke hielt, für seine Sache gewinnen. Fürwahr, einen besseren Anwalt hätte er sich nicht wählen können! Das Plaidoyer liess zwar lange auf sich warten. Dafür aber wurde der Aufsatz: „Henri Heine, Années de jeunesse, Poésies lyriques“, der in der R. d. d. M. vom 15. Mai 1884 erschien, ein Meisterstück psychologischer

Kritik. Ich wiederhole hier, was ich anderwärts des Näheren auszuführen suchte: diese Studie Montégut's gehört zu den glänzendsten, gedankenreichsten und tiefsten, die wir über die Poetensphynx, genannt Heine, besitzen. Nur einen raschen Blick auf einige besonders scharfsinnige Seiten: Jeder deutsche Kritiker, der sich und seine Litteratur respektiert — er braucht deswegen keine streberische Heinekarikatur auf dem Gewissen zu haben, wie sie sich kürzlich ein Königsberger Magister leistete — sieht in dem Misston, in dem grellen Umschwung von Thränenlyrik zum Satyrlächeln oder -grinsen so vieler Lieder Heine's, entweder Maniertheit, Effekthascherei, Gassenbubenlaune und dergleichen oder innerste Verderbtheit, Geisteskorruption. Montégut dagegen versucht es, die erschütternde Tragik dieser Erscheinung nachzuweisen. „Der Widerspruch zwischen der Liebe und ihrem Gegenstand ist es, der seinen Sarkasmen, Ironien und lästerlichen Schmähungen zu Grunde liegt, die man so oft als poetische Dissonanzen verdammt hat. Weit entfernt Dissonanzen zu bilden, sind ganz im Gegenteil Ironie, Spott und Hohn im vollsten Einklang mit einer so gearteten Liebe; in ihrer Vereinigung liegen furchtbare Harmonie und tiefe Originalität; jedenfalls legen sie Zeugnis ab von der Wahrhaftigkeit des Dichters . . . O, wie falsch und trügerisch wären seine Lieder, wenn sie, um die Einheit nicht zu verletzen, auch im Klagetone ausklängen“ (p. 87). Noch bemerkenswerter, besonders angesichts der zur Zeit sehr dankbaren und beliebten Phrase von der Heinevergiftung der deutschen Poesie, ist es, wenn Montégut nachweist, dass die volkstümlichen Weisen, die Heine so täuschend ähnlich, so wundersam packend nachzusingen wusste, dieselben Sprünge von Liebesseufzer zum Satyrgelächter zeigen, wie sie oft den Ausdruck innig naiver Liebe mit verletzender Ironie und empörendem Cynismus verbinden.

Montégut's verständnisvolles Vertrautsein mit der Goethischen Dichtung, seine hohe Verehrung für diese

Weltseele, sprechen aus zahlreichen Stellen seiner Werke. Es sei hier nur ein Beispiel angeführt, das zugleich darthut, wie es unser Autor verstand, sein ausgedehntes Wissen in den Dienst der vergleichenden Kritik zu stellen. In einem Artikel über Enfantin, in dem er den Expropheten der neuen Religion mit köstlichem Humor, aber auch mit vernichtendem Spotte abkanzelt, belehrt er den eitlen Phantasten, dass die berühmte Lehre von der Rehabilitation des Fleisches nicht einmal neu sei, dass sie vor ihm und vor seinem Meister von einem Genie und bewunderungswürdig klarem Geiste dargelegt worden sei.[20]) Wenn er Wilhelm Meisters Lehr- und Wanderjahre nicht kenne, so beeile er sich, das Buch zu lesen: „. . . cette lecture lui sera profitable à beaucoup d'égards, et, entre autres services, elle pourra lui enseigner la modestie. Il y verra comment on peut être un prophète, un voyant, un sage inspiré, sans faire aucun bruit inutile, et sans avoir envie de révéler sa qualité de prophète à tous les badauds qui passent. Il y verra qu'on peut recevoir les visites de l'esprit universel avec une joie tranquille et une grande dignité de maintien, comme on reçoit les visites d'un prince ami. Quand il aura lu ce livre, il sera plus convaincu peut-être que jamais de la sainteté de la matière, mais il ne sera plus tenté de célébrer cette sainteté en sermons burlesques et macaroniques.“ Wohl haben Enfantin und die Saint-Simonisten einige Ideen des Goethischen Werkes wiedergegeben, aber undeutlich und verkehrt, niemandem zum Heile und vielen zum Aerger. Eine schlecht verkündete Wahrheit sei eben so schlimm als ein Irrtum und deswegen wird das, was im Munde Goethe's wahr klingt, im Munde Enfantin's falsch klingen. Es soll Holbach nicht untersagt werden, nach Spinoza zu reden; nur dürfe er die Lehren desselben nicht verdrehen; auch ein Enfantin darf nach Goethe zum Worte kommen, nicht jedoch um des Deutschen Ideen zu verpfuschen.

Doch wenden wir uns nun dem Kritiker zu, der über

einige der wichtigsten und schönsten Litteraturdenkmäler des modernen Frankreich zu Gerichte sass. Hier, in dieser schwierigen Stellung, bewährt er sich nicht nur als Schriftsteller von weitem Blick, sicherem Urteil und feinem psychologischen Empfinden, sondern auch als ein Mann von Takt, der es versteht, deutlich zu sein, ohne mit dem Kolben dreinzuschlagen, in liebenswürdiger Weise Fehler und Mängel aufzudecken, der sich an das Wort Vauvenargue's hält: „Es ist leicht, ein Werk zu kritisieren; aber es ist schwer, es zu würdigen“. Ferd. Brunetière, dessen herbes Wesen der „Revue“ viele Sympathien gekostet, könnte hierin von seinem Vorgänger Manches lernen. Montégut's feine Art der Kritik bewährt sich besonders dort, wo er sich mit viel umstrittenen litterarischen Berühmtheiten zu beschäftigen hat, die nur entzückte Bewunderer und leidenschaftliche Gegner kennen. So entwirft er in einer interessanten Besprechung der „Misérables“ in wenigen Zügen ein fein durchdachtes Bild von Victor Hugo's sturmreicher litterarischer Mission. Nicht Frieden und Eintracht spendend sei diese mächtige Dichtergestalt, sondern Zank und Hader säend, mag sie schaffen was sie wolle. Er gehörte zu jenen 5—6 Menschen, die Gott einer jeden Generation zu bescheren scheint, damit sie, wie Jupiter der Wolkensammler, Gedankenstürme unter den Sterblichen verbreiten. Auch um die „Misérables“ werde die Hochflut des Hasses und der Bewunderung wüten.

Dem Dichter der Jugend und der Liebe, der sich schon als Dreissigjähriger, lebens-, liebes- und geistesmüde, dem „grünen Gifte“ ergab, wusste keiner so gerecht zu werden, als Montégut, dessen ganzes Leben unausgesetzte, kerngesunde und geistesfrische Arbeit war. Sein Bild vom Dichter Alfred de Musset, das mit denen von Th. Gautier, Béranger, Charles Nodier, Alfred de Vigny, Saint-René Taillandier u. A. in dem zweibändigen Werke „Nos Morts contemporains“ erschien, gehört nicht nur zu dem Besten, was über den unglücklichen Freund George

Sand's geschrieben wurde, sondern es ist zugleich auch ein Muster ästhopsychologischer Dichterschilderung. Er, der bald Sechzigjährige — die Rev. d. d. M. brachte den Aufsatz Anfang der achtziger Jahre — der noch zu jener Jugend gehört hatte, welche die Liebeslyrik Musset's entzückte und berauschte, fragt sich, ob es nun nicht zu spät sei, um mit wahrer Wärme, mit gerechtem Verständnis von dem Lieblingsdichter einer längst vergangenen Zeit zu reden. Ihm fällt ein Ausspruch des greisen Goethe ein, der seinem Eckermann klagte, dass er fühle, wie ihm jetzt Seelenkraft und Geistesschwung entschwinden. Er weiss auch, dass die ernstere Gedankenrichtung des Alters, die an Stelle der elastischen Jugendbegeisterung getreten, zuweilen allzu strenge urteilt, dass graue Haare nur noch zerstörte Illusionen und nackte Wahrheiten kennen, dass sie in der Ausgelassenheit der Jugend bloss verblendeten Sinn, in ihrem Straucheln bloss Laster und Verbrechen sieht. Und er fühlt, dass man sich mit solchen Gesinnungen nicht einem Dichter vom Schlage Alfred de Musset's nahen darf. Nach dergleichen selbstprüfenden Betrachtungen kommt er dann zu einem Schluss, der so viele beherzigenswerte Wahrheiten birgt, dass wir den Autor selbst reden lassen wollen, beherzigenswert nämlich besonders für eine gewisse Klasse litterarischer Sittenrichter, die Poeten der Vergangenheit und Gegenwart nach dem Gesetzes- und Moral-Kodex aburteilen, der für ehrenwerte Landpastoren, königliche Staatsbeamte und strebsame Privatdozenten geschaffen ist, deren erste und letzte Pflicht, um nicht zu sagen einzige Aufgabe es ist, als leuchtendes Beispiel sittsamen und loyalen Lebenswandels zu glänzen. Da er französisch spricht, können wir ja dergleichen thun, als verstehe sich das Gesagte für uns Deutsche von selbst . . .: „quel que soit l'âge, quelles que soient les doctrines du critique, la seule méthode pour juger avec justice un poète comme Alfred de Musset est de le juger avec les idées

et les sentiments propres à cette période de la vie humaine dont il a été un chantre si inspiré; toute autre serait l'iniquité même. En thèse générale d'ailleurs, il serait facile d'établir que la critique n'a aucune autorité pour reprocher aux poètes les sentimens qu'ils ont choisis; elle n'a autorité que pour prononcer sur l'expression de ces sentiments, et les droits de la morale, soyez-en sûrs, n'en seront pas moins bien sauvegardés" (p. 204). Waren die Empfindungen und Gedanken des Dichters verwerflicher Art, so wird er selbst es sein, der früher oder später das eigene Verdammungsurteil fällt. Wie wahr spricht hier Montégut! Wohl hat sich die moralisierende Kritik gegen Musset und dessen deutschen Geistesverwandten Heine unerbittlich gezeigt — grausamer übten aber beide Selbstjustiz. Dichter mögen oft schuldig sein — die Poesie ist es nimmermehr. So verlangt er denn für den Sänger der „Nuits", der wie kein anderer der Weltlitteratur, die leibhaftige Verkörperung der Jugend und der Liebe gewesen, ein besonderes, anmutiges, freundliches Plätzchen in der Geschichte der Dichtkunst. Die berühmte Einleitung zu Musset's „Spectacle dans un fauteuil", in welcher der Dichter seine politische und religiöse Gleichgültigkeit offen zur Schau trägt, und zugleich seine Kunst- und Liebesreligion feiert, hat bekanntlich nur zu oft willkommenen Anlass zu deklamatorischen Moralpredigten der gestrengen Litterarhistorik gegeben. Wiederum wendet sich Montégut auf einigen Seiten, die sich in der „Revue d. d. Mondes" des Herrn Brunetière recht seltsam ausnehmen, gegen diese allerorts verbreitete Philister-Kritik. Musset vorwerfen, dass er nicht die hohen Aufgaben und Ziele des Menschen und Bürgers besungen, das sei gerade so gescheit, wie wenn man etwa beklage, dass sich Horaz dem Epikurismus hingegeben, statt die stoische Moral zu verherrlichen. Hätte dieser, wie Virgil, die hohen Götter des Olymps und die Genesis des lateinischen Volkes gefeiert, so gäbe es einfach einen römischen Dichter weniger. Den Seelenzustand

Musset's und seiner Zeit schildernd, prüft Montégut mit der sicheren Sonde des Psychologen Zweifel und Entmutigung, zorniges Aufbäumen und den schneidenden Hohn des vergebens nach Klarheit, Wahrheit, Recht, Freiheit und Menschenwürde jagenden, von Gott und Welt so gründlich verzogenen Lieblings der Musen, den schliesslich nach verzweifeltem Ringen überall nur fratzenhafte Lüge anstarrt. Es lügt die Liebe wie die Frau, die Moral wie der Mann, Heldenmut und Soldat, Gott und seine Priester. Einen denkwürdigen Tag nennt Montégut den 1. August 1833, denn als „Rolla" erschien, gab es in Frankreich einen Poeten im heiligen und antiken Sinne des Wortes „vates". Ja, er sieht in diesem Gedichte nicht nur unvergängliche tragische Grösse, sondern auch religiöse Bedeutung und prophetische Wahrzeichen. Worte der Weisheit fallen nicht immer von weisen Lippen, ebenso wenig wie Tugendbotschaft stets nur von tugendsamen Herzen verkündet wird. „L'esprit qui souffle où il veut appelle aussi qui il veut, et, ce jour là, il lui convint de prendre pour interprète un jeune dandy voluptueux." Und nun charakterisiert er diese düstere Apokalypse des modernen Menschen, die mit dem Herzblute eines dreiundzwanzigjährigen Jünglings niedergeschrieben wurde. Mit einer universellen Litteraturkenntnis, die der französischen Kritik bisher noch nie zur Verfügung stand, reiht Montégut den Schöpfer des Rolla in das kosmopolitische Gefolge der Barden der Schwermut ein, die einmal dem 19. Jahrhundert den Namen „Zeitalter der Melancholie" geben werden. Die ganze Weltlitteratur überblickend, findet er überall Anklänge und Anlehnungen, Beeinflussung oder auch bloss Geistesverwandtschaft, ohne dabei an der gefährlichen Klippe pedantischer Kleinkrämerei zu scheitern. Wir begegnen hier den Namen Marivaux und Shakespeare, Diderot und Boccaccio, Philippe Massinger und John Marston, Keats und Victor Hugo, Byron und J. P. Richter, Leopardi und Chateaubriand. Was Musset's Herzeleid

von dem Weltschmerze Chateaubriand's, Leopardi's und Byron's unterscheidet, was seiner inneren Zerrissenheit nicht nur für das verflossene Jahrhundert, sondern auch für die kommenden hohe Bedeutung verleiht, das ist die ihm zur furchtbaren Wahrheit gewordene Erkenntnis „Le mal de siècle c'est l'épuisement moral". Musset selbst, und mit ihm Montégut, sie glauben die Quelle dieses Zeitsymptoms in dem Schwinden des religiösen Glaubens suchen zu müssen. Ohne Religion keine Liebe, ohne Liebe keine Gesellschaft. Fluch der Rasse der kalten Sophisten, rechthaberischer Kritikaster — und mögen sie auch Voltaire heissen! (Rolla). Wohlwollend und entschuldigend, ohne Spur hausbacken-spiessbürgerlicher Allüren, mit seltenem Takte an den Einzelheiten der leidigen Tragi-Komödie „Elle et Lui" vorübergehend, entwirft Montégut ein packendes Bild der Liebesreligion Musset's — und dennoch wirkt es vernichtend. Dem heissblütigen Lebemanne, dem Schosskinde der Musen fehlte es eben an Achtung vor der Liebe selbst, und daher auch vor dem Gegenstand seiner Liebe. Wie sagt doch Robert Browning? „Niemals höre auf zu lieben und wenn Du die Frau nicht mehr lieben kannst, dann liebe die Menschheit, ist es mit dieser Liebe vorbei, dann liebe die Natur, und liebst Du auch diese nicht mehr, so liebe Gott." Musset brachte es nicht einmal bis zur zweiten Stufe dieser Liebesscala. Als er die erste Liebe verlor, wurde es in seinem Herzen wüst und leer. Er hatte sich durch ausschweifendes Leben an der Religion der Liebe versündigt, das Laster liess ihn nicht mehr los; es verfolgte ihn wie Mephisto Gretchens Freund. Unverblümt, ohne Schminke und Retouche hat er sein Fallen und Sinken in den „Confessions d'un enfant du siècle" gebeichtet, von denen er einmal sagte „J'y ai vomi la vérité".

Auch Montégut's moral-philosophische und socialpolitische Schriften tragen persönliche Prägung. Wohlthuend und sympathisch berührt uns überall die Unabhängigkeit seines Geistes. Man hat die Empfindung, dass

jedes Wort aus der reinen Quelle des eigenen Ichs quillt. Er ist Freidenker im besten Sinne des Ausdruckes, ein Mann von festen, liberalen Ueberzeugungen in Dingen der Religion, des Geschmackes und der Philosophie. J. J. Weiss bezeichnet ihn nicht nur als den ersten französischen Essayisten seiner Zeit, sondern auch als den freiesten; und frei nennt er einen Schriftsteller, dessen Urteile und Gedanken weder von der Laune des Tages, einseitiger Erziehung, verknöcherten Systemen, noch von starrem Klassen- und Korpsgeiste beeinflusst sind. Seine freien Gedanken schufen vereint ernstes Denken, ein einsamer Geist und universelle Bildung. Und nirgends konnte er diesen freien Gedanken besser erhalten und walten lassen als in der „Revue d. d. Mondes“ — von anno dazumal —! Wie wenig er zum Tagesschriftsteller, Modekritiker, Zeitungsfeuilletonisten und politischen Journalisten — selbst grossen Stiles (ich meine solche, die auch akademiereif werden) — taugte, zeigt uns die in einem Artikel über seinen Vorgänger Gustave Planche (R. d. d. M. 1858, XV. p. 65) skizzierte Parallele zwischen dem Wesen und Ziel einer Zeitung und denen einer Zeitschrift. Ihm schwebt natürlich, etwas idealisiert, die Revue Buloz' und die Thätigkeit Planche's vor. Daneben aber will er seine persönlichen Anschauungen über diesen Gegenstand ausdrücken: In einer Zeitung sucht der Leser das Bild seiner Ansichten, in einer Revue Gedanken, die über den seinigen stehen, die sie leiten und aufklären sollen. Die Zeitung ist eine kämpfende Armee, die Revue eine beratschlagende Versammlung. In einer Zeitung liegt die ganze Verantwortung auf einem Manne und daraus folgt, dass die Meinungsfreiheit der einzelnen Redakteure beschränkt ist; in einer „Revue“ dagegen ist die persönliche Freiheit des einzelnen nur von seiner eigenen moralischen Verantwortung im Zaune gehalten. Die Politik nimmt in einer Zeitung die erste Stelle ein, in einer Zeitschrift dagegen die Litteratur. Selten kann eine Zei-

tung unparteiisch sein; die „Revue“, will sie nicht entarten, muss es stets bleiben. Die „Revue“ — d. h. die G. Planche's und Montégut's — hat immer die gegenseitige Unabhängigkeit der verschiedenen Richtungen der menschlichen Intelligenz aufrecht halten wollen; ihre Kritik durfte sich nie in den Dienst einer litterarischen Schule oder Clique stellen; sie versuchte zu erklären und zu deuten und nicht zu gefallen, zu urteilen und nicht zu schmeicheln.

Bei solch unabhängiger Denkungsart, besonders bei seiner rückhaltlosen Anerkennung fremder Verdienste und offenen Bewunderung deutscher und englischer Dichtung, konnte es Montégut weder an Feinden noch an Spöttern fehlen. Auch sein unerschrockenes Wort in Dingen der Politik — von ihm rührt der Ausdruck „la banqueroute de la Révolution française“ her — war nicht dazu angethan, ihm bei den Herren des Tages Freunde zu gewinnen. Während er den Protestanten nicht protestantisch genug war — so schreibt J. Cherbuliez 1858 in seiner „Revue Critique“: „Montégut apprécie dignement les bienfaits de la réforme, quoique toujours sans sortir de son rôle d'observateur dégagé de tout lieu. C'est le cas aujourd'hui d'un certain nombre d'âmes inquiètes qui errent à la recherche de la vérité“ — ich sage, während die Protestanten nicht ganz zufrieden mit ihm waren, beschuldigten ihn Katholiken vom Schlage Louis Veuillot's der Sympathien für das englische Christentum. In That und Wahrheit aber war er ein von allen Fesseln engherzigen Sektengeistes freier Beobachter. Falsch ist es, dass seine Schriften das in Frankreich sehr leicht zu erkennende Merkmal protestantischer Orthodoxie tragen. Er kennt weder deren typischen Predigerton, noch die häufig gehässige Art von Andersgläubigen zu reden. Man durchblättere doch die schönen Seiten seiner erwähnten Studie über die „Misérables“, wo er die edle apostolische Gestalt des Mgr. Myriel schildert. Kein skeptisches, kein verletzendes oder auch nur leicht ironisches Wort über diesen mit allen Tugenden

ausgestatteten Prälaten findet sich dort. Von Edgar Quinet's Mutter sagt er an einem anderen Orte: „Ihr Protestantismus war frei von allen Vorurteilen, von jedem engen und kleinlichen Hasse, von Sektenwesen und Sektenjargon. Dank der Toleranz seiner Mutter hat Quinet von dem Protestantismus nur gekannt, was er Erhabenes und Reines enthält; er erfuhr nichts von dem vergänglichen Teile, von den dogmatischen Inkonsequenzen dieses edlen Kultus." Eine ähnliche Erziehung muss auch Montégut genossen haben, der überhaupt mit Edgar Quinet manchen Zug gemein hat. Beide sind ausgesprochene Germanophilen; sie stehen voran in der Elite jener Franzosen, die um die Mitte des 19. Jahrhunderts ihre Blicke endlich einmal nach aussen richteten und das Werk Mad. de Staël's fortsetzten. Quinet sagte von sich „Le monde ne m'a point souri" und Montégut fügte hinzu „le sort ne lui a pas souri davantage". Original und Zusatz passen auch auf unseren Autor. Beide erfüllen eine hohe, für die französische Geistesentwicklung bedeutende aber undankbare Mission. Sie liessen frische Luft und helles Licht in die vaterländische Litteratur einströmen — und blieben selbst im Dunkeln. Sie säten reiche Ideensaat — und als die Frucht reifte, war der Sämann vergessen und gestorben. Von Quinet, sowie auch von Saint-René Taillandier, gilt dasselbe, was Melchior de Vogüé in seinem warmen Nachrufe u. A. von Montégut rühmte: „... pionnier de la pensée française, semeur d'idées qui lèveront plus tard, il m'apparaissait comme un de ces sacrifiés sans récompense, nécessaires pour sauvegarder, dans la farce contemporaine, notre bon renom de probe labeur et d'intelligence générale de l'univers."

Von Montégut's Leben weiss ich so gut wie nichts zu berichten. „Il y a peu d'évènement, sa vie est toute intellectuelle", so schreibt er über Hawthorne's Lebenslauf. Der seinige war derselbe. Grosse, öffentliche Erfolge erntete er nicht. Man machte ihn eines Tages zum Ritter der

Ehrenlegion — und die Akademie hat seine Shakespeare-Uebersetzung mit einem Preise belohnt. Damit glaubte sie genug gethan zu haben. Als sich vor wenigen Jahren einige Unsterbliche plötzlich des alten Montégut erinnerten und ihn bewogen, sich um einen vakanten Sitz zu bewerben, fand die hohe Gesellschaft, dass Montégut nicht Mode sei und es eigentlich nie gewesen.

In einem seiner Salonartikel bemerkt Alfred de Musset einmal, es könne ein Kunstwerk unter zwei Bedingungen Erfolg haben und fortleben: erstens müsse es der Masse gefallen und zweitens den Kennern; es sei schon schwierig, die eine oder die andere Bedingung zu erfüllen, beide zugleich zu bewältigen, das sei das Kennzeichen des wahren Talentes. Wie talentlos muss da Montégut's Lebenswerk gewesen sein, denn nicht nur die Masse, sondern auch die Elite der Gebildeten, das litterarische Paris, sie wussten alle nichts zu sagen, als man im Winter des Jahres 1895 Emile Montégut zu Grabe geleitete. Die ihn einst gekannt, waren erstaunt, dass er überhaupt noch gelebt. Kaum anderthalb Dutzend Leidtragende folgten dem Sarge; ohne Sang und Klang, ohne militärische oder civile Ehren, ohne akademische oder sonstige Reden, ohne ein Abschieds- und wohlverdientes Dankeswort der Revue, der er so treu und ehrenvoll gedient, übergab man seine sterbliche Hülle, der ruhm- und glanzverschlingenden französischen Erde. „C'était l'enterrement d'un petit rentier obscur, comme il y en a dans ce quartier populaire, ou d'un chef de division retraité, suivi par quelques vieux copains du bureau" — so erzählt de Vogüé.

Die Fragen, warum kam dieser hochbegabte und fleissige Litterat nie zur Geltung, warum drang sein Name nicht in weitere Kreise, warum erlag er in dem schriftstellerischen „Struggleforlifer", sind leicht und schnell beantwortet. Einmal war er kein Streber, er gehört zu jenen in Frankreich und anderwärts seltenen Männern der Feder, die das Bewusstsein des inneren Wertes — eine Art

vornehme. Scham — zurückhält, um die Gunst des Publikums zu buhlen; er verstand nicht die Kunst, seine Verdienste auszubeuten, seinem grossen Wissen die gebührende Anerkennung zu verschaffen. Und dann fehlte ihm ein bisschen jener gefälligen einnehmenden Mittelmässigkeit, jener Gedanken und Ausdrucksformen, die schon von Boileau als „pensées vraies et expressions justes“ anempfohlen wurden. Die sogenannten „truismes“, auch die nützlichen und zündenden, waren ihm verhasst. Nicht für den Ruhm seines Namens, sondern für den der „Revue des deux Mondes“ schrieb er.

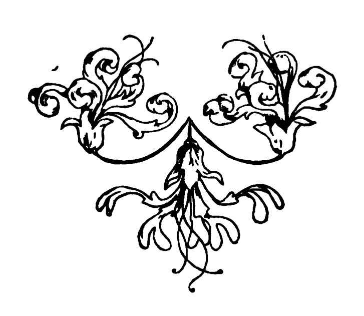
J. Bourdeau, sein Mitarbeiter an dieser Zeitschrift, selbst ein aufgeklärter Freund der deutschen Litteratur, der einsichtsvolle Studien über Scheffel und Gottfried Keller verfasst, sagt sehr richtig: „Montégut war Individualist und Aristokrat, zwei Eigenschaften, die heute gerade nicht mehr im Geruche der Heiligkeit stehen; aber Individualismus bedeutete für ihn das Gegenteil von Egoismus und unter Aristokratie verstand er einfach die Regierung der Besseren.“ Gewiss müssen wir sein kühles Verhalten und seine vornehme Zurückhaltung gegenüber den modernen französischen Regierungs-Prinzipien und -Formen zum guten Teil auch für seine litterarische Unpopularität verantwortlich machen. Wer schon in den abgenützten, obgleich alljährlich neu ersetzten Larousse-Dictionnairen der Pariser Bibliotheken geblättert hat, wird wissen, was es für die öffentliche Meinung bedeutet, wenn Montégut in dem beliebten, bis vor kurzem einzig in seiner Art dastehenden französischen Nachschlagewerk als reaktionärer Schriftsteller voller Vorurteile hingestellt wird, der Menschen und Dinge in kleinlichster Weise beurteilt. Zu leugnen ist nicht, dass seiner Lebensarbeit, wenn sie nicht von höherem Gesichtspunkte betrachtet wird, geistige Einheit abgeht; wir finden keine Gedankenetikette, keinen für sein ganzes Werk charakteristischen Zug, keine typische, seine Ideenrichtung dem ersten besten Leser offenba-

rende Arbeit, die uns gleich sagt: Das wollte Montégut — gegen dies kämpfte er — daran knüpft sich sein Name. Weil er in den verschiedensten Forschungsgebieten Vortreffliches, wenn auch nichts hervorragend Bahnbrechendes geleistet, weil er sein Wissen und Können nicht spezialisiert und beschränkt hat, fehlt seinem Schriftstellertum das Relief. Brunetière meint, es habe Montégut nur die Originalität der Form gefehlt, um sich den Ruf eines Sainte-Beuve zu erwerben; seine Vielseitigkeit habe seinen Arbeiten den Anschein des Dilettantismus gegeben. Wenn dem so ist, dann begreifen wir nur nicht, warum er nicht wenigstens Akademiker, Kollege eines Marquis Costa de Beauregard geworden! Und noch eins! Montégut war weder Professor an der Sorbonne noch am Collège de France; ihm fehlte der Nimbus, den alle „Normaliens" mit auf den Lebensweg erhalten; er verstand es nicht, sich bei dem schöngeistigen Publikum der Matineen, in fashionablen Hörsälen, im Odéon, in der Bodinière etc. durch geistreiche und oberflächliche Plaudereien bekannt und beliebt zu machen. Kurz, er hat auch rein nichts gethan, um in Paris Mode zu werden.

In der bereits erwähnten Studie, die er Gustave Planche gewidmet, führt er u. A. aus, dass man sich nie umsonst an das Publikum wende, dass dieses denen, die es erleuchtet und unterrichtet, früher oder später Dank wisse, „. . il est souvent inattentif sans doute, mais il n'est jamais indocile et surtout il n'est jamais ingrat". Auch Frau v. Staël meinte: „Le monde n'a point de longues injustices." An Montégut haben sich die Aussprüche einstweilen noch nicht bewahrheitet; hoffen wir, dass sich ihm die Nachwelt weniger undankbar zeige. Frankreich verlor in ihm einen geistvollen Förderer alles Guten, Wahren und Idealen, einen der hervorragendsten Interpreten und einen Freund ausländischer Dichtung. In deutschen Landen, wo es stets Tradition gewesen, fremden Wert zu schätzen und zu würdigen, haben Montégut's Verdienste

mehr Anerkennung gefunden, als in der Heimat des allzu bescheidenen Gelehrten. Sind doch die wohlwollenden Kenner ihrer Litteratur selten geworden im Nachbarreiche in diesen Tagen des chauvinistischen Kirchturmpatriotismus, — selten jene, die noch mit H. de Bornier sagen können:

L'art sacré n'a pas de frontière
Pas plus que la mer et l'azur.





5. J. J. Bodmer und die französische Litteratur.

Ein Litteraturbild der Kulturmacht Frankreichs im XVIII. Jahrhundert

C'est un Suisse, un vrai Suisse, mais un Suisse anglais et français en même temps; c'est-à-dire qui s'est formé l'esprit dans le commerce des deux nations.

(Abbé Desfontaines über Beat von Muralt.)

Wie lange sollen wir noch auf den deutschen Boileau warten, der die Deutschen von diesem üblen Geschmack heile?

(Der Mahler der Sitten 66. Blatt.)

I.

chon seit Opitz' Tagen war in der deutschen Dichtkunst der französische Geschmack massgebend gewesen. Beruhte doch in der Hauptsache die „deutsche Poeterei“ des Begründers der ersten schlesischen Schule auf der Poetik Scaliger's und Ronsard's, die ihrerseits Schüler der italienischen Poetiker waren.[21]) Mit Hilfe der Regeln Boileau's bekämpfte später Canitz die zweite schlesische Schule. Nach französischen Mustern, mit den Ideen der Franzosen „welche in der Poesie die sinnreichste Nation sind“, schrieb Morhof seinen „Unterricht von der teutschen Sprache und Poesie“. Französischer „Goût und bel esprit“ hatte den kurzen direkten Einfluss der italienischen Dichtkunst

rasch verdrängt. Boileau's Werke sind schon vor Bodmer's Auftreten „in jedermanns Händen". Auch Wernigke, Morhof's Schüler, ist ein Anhänger der Poetik Racine's und Boileau's; ebenso Joh. Burkhard Menke, der Leipziger Gönner Gottsched's. In einer 1725 erschienenen „Anleitung zur Poesie", die „als Ausdruck einer litterarischen Strömung aufgefasst werden darf", ist Boileau als Brecher der Tyrannei des verderbten Geschmackes hingestellt, als zweiter Petrarca, welcher der gotischen Barbarei ein Ende macht. Seit Beginn des XVIII. Jahrhunderts war ganz Deutschland mit französischen Büchern und mit elenden Uebersetzungen aus dem Französischen überschwemmt. Die letzteren bildeten neben den einheimischen Machwerken von minderer Güte die geistige Nahrung der unteren Schichten. Die Gebildeten lasen nur französisch. Beat von Muralt vergleicht diese sich über ganz Europa ergiessende Flut der französischen Bücher „à ces armées formidables qui ravagèrent autrefois l'Europe, et qui, après en avoir détruits les plus beaux ornements, la remplirent d'ouvrages gothiques. Les romans principalement font du ravage, et par là les Français ressemblent à des conquérants qui ne se contentent pas d'emporter les richesses qu'ils peuvent ravir eux-mêmes, mais qui envoient leurs troupes mettre le feu dans les pays éloignés, et se rendent tout tributaire" (IV. lettre sur les Anglois et les François. 1728). Wie es dagegen mit der deutschen Litteratur stand, das sagt uns ein Zeitgenosse Bodmer's, der Marquis d'Argens, Autor der „Mémoires secrets de la république des lettres," der langjährige Freund Friedrich II. Er behauptete — und Bodmer sprach es ihm nach — „dass nicht einer von den deutschen Poeten ins Französische, oder ins Italienische, oder ins Englische, oder ins Spanische noch sonst in eine Sprache übersetzt sey. Dahingegen Milton, Boileau, Pope, Racine, Tasso, Molière in die meisten Europäischen Sprachen übersetzt worden wären."

An allen Höfen des hofreichen Deutschland wird die französische klassische Tragödie gepflegt; der junge Kronprinz Friedrich II. spielte selbst in Racineschen Theaterstücken mit. Molière wird seit dem Ende des XVII. Jahrhunderts ausgeplündert und verballhornt. Mit den Uebersetzungen und plumpen Nachahmungen der Molièreschen Lustspiele jagt man den Hans Wurst von der deutschen Bühne. Der grosse Mime wird in Deutschland der Vater der Sittenkomödie. Kein geringerer als Devrient sieht in ihm auch den Vater der deutschen Schauspielkunst.

Boileau's Poetik hatte in Deutschland, wie in England und Italien, kanonische Geltung, und sie behielt sie, bis Lessing kam. Der Anakreontiker Hagedorn, der Lessing's erster und geliebtester Lehrer gewesen, war noch ganz im Banne der Boileauschen Regeln. Viel schuldete Hagedorn als Satiriker, als Fabel- und Liederdichter Frankreich, er, der am 19. Mai 1753 an Bodmer schrieb, er habe mehr französische Dichter gelesen als deutsche und hinzufügte: „ich hatte Recht". Ein gelehriger Schüler Boileau's war auch Neukirch, der allerdings gelegentlich auf Seiten der französischen Gegner derselben, der „Modernes" stand, z. B. wenn er behauptet, es sei Fénelon, der Autor des Télémaque, „in vielen Stücken" höher zu stellen als Homer. Die meisten aber hielten es mit Boileau, der ihnen im Kampfe gegen die „Modernes" als ein „Brutus des Geschmacks" erscheint. Die ersten Märchen, welche die Deutschen in ihrer Muttersprache zu lesen bekamen, waren Uebersetzungen aus dem Französischen, und französischen Ursprungs sind die seit den sechziger Jahren in Deutschland eingeführten Musenalmanache. Als Thomasius mit seinen „Monatsgesprächen" eine neue, von theologischer Pedanterie und scholastischem Phrasenkram befreite, deutsche populärwissenschaftliche Journalistik ins Leben rief, dienten ihm die „Nouvelles de la République des Lettres" Pierre Bayle's als Vorbild. Und keiner schätzte den „Dictionnaire historique et critique" desselben Bayle höher als

der Preussenkönig Friedrich der Grosse. In Bayle's Schriften wurzelt die heute so märchenhaft klingende Toleranz dieses Hohenzollernfürsten — von ihnen geht die Berliner Aufklärung von anno dazumal aus. Es gab eine Zeit, da der krasse und flache Materialismus eines Helvetius, der seichte Atheismus der Pariser Hof- und Salonphilosophen in Berlin tonangebend war.

In der deutschen Kunst begegnen wir demselben Nachahmungstriebe. Der französische Abbé Dubos ist es, der den deutschen Aesthetikern die erste Kunstlehre liefert. Dann wurden Batteux' Schriften ausgenützt, deren Macht erst Herder zu brechen vermochte.

Wie es mitten im XVIII. Jahrhundert um die Unabhängigkeit der deutschen Dichter bestellt war, geht aus den Berichten des in Braunschweig niedergelassenen Hugenotten Mauvillon hervor, die Bodmer sehr gut kannte und gelegentlich schadenfroh zitierte. Wer dieser französischen Quelle nicht traut, der lese, was ein Deutscher, mit Namen Leibniz, schon ein Menschenalter vorher in seine „Unvorgreifliche Gedanken" schrieb:

„Nach dem münsterschen und pyrenäischen Frieden (1659) hat sowohl die französische Macht als Sprache bei uns überhand genommen. Man hat Frankreich gewissermassen zum Muster aller Zierlichkeit aufgeworfen; und unsere jungen Leute, auch wohl junge Herren selbst, so ihre Heimat nicht gekannt und deshalb bei den Franzosen Alles bewundert, haben ihr Vaterland nicht nur bei den Fremden in Verachtung gesetzt, sondern selbst auch verachten helfen und einen Ekel der deutschen Sprache und Sitten aus Ohnerfahrenheit angenommen, der an ihnen auch bei zunehmenden Jahren behenken geblieben."

Hiermit hätten wir schon die soziale und kulturelle Seite der französischen Einwirkungen berührt, die womöglich noch tiefer sassen und zersetzender wirkten als die litterarischen. Geschmack, Kleidung, Sitten und Unsitten, das Leben im Hause und auswärtige Vergnügungen,

Tanz, Musik und Theater — alles musste bei den Reichen und Vornehmen französisch sein — ja sogar die Krankheiten, wie eine Schrift aus jener Zeit zu berichten weiss: „Der stolze, falsche und lüderliche Franzosengeist hat uns durch schmeichelnde Reden gleichsam eingeschläfert. Die meisten deutschen Höfe sind französisch eingerichtet und wer an denselben versorgt sein will, muss französisch können . . ." Schon unter der Regierung des Kurfürsten Friedrich III. von der Pfalz, der nur französisch schrieb, wurde im stolzen Schloss Alt-Heidelbergs weidlich der Franzmann nachgeäfft. Und nicht minder französisiert waren später die hessischen, anhaltschen und andere deutsche Fürstenhäuser. Die in den Privatbibliotheken der Residenzschlösser aufgespeicherten Massen französischer Bücher, besonders solcher erotischen Inhalts, von Crébillon fils bis Restif de la Bretonne, erklären gar manches. Nach französischem Muster war der Hof des ersten Preussenkönigs zurecht gestutzt. Auch dessen Nachfolger, der urdeutsche Soldatenfürst, der nichts von „Blitz- und Schelmenfranzosen" wissen wollte, brachte es nicht zu Stande, der Französelei in der vornehmen Welt Einhalt zu gebieten. „Tout le pays sera ruiné" lautete der Schlusssatz einer Bittschrift, die der deutsche Adel diesem Könige zu überreichen wagte. Und nun gar Friedrich II.! Seine Vorliebe für die französische Sprache und Litteratur — seine Geringschätzung für die deutsche sind ja allbekannt. Unter ihm sprach und schrieb nicht nur der Hof, sondern auch die Berliner Akademie, die ganze hoffähige Gelehrtenwelt französisch. In der preussischen Hauptstadt und in allen Residenzen Deutschlands wimmelte es damals von französischen Künstlern, Litteraten, Philosophen, Banquiers und Glücksrittern jeder Sorte. Zahlreiche Deutsche pilgerten seit dem XVII. Jahrhundert nach dem Mekka des guten Geschmacks und der feinen Sitten. Reisten deutsche Litteraturfreunde nach dem Paris des Louis XIV., so galt ihr erster Besuch der

Scudéri, „sie war ein Weltwunder, das man gesehen haben musste“.

In der Schweiz gab es allerdings keine tonangebenden Fürsten; hier aber sorgte das Patriziat für den Import und die Pflege französischer Sitte und Bildung. Die Gallomanie in der Schweiz war bis ins XVIII. Jahrhundert hinein um nichts geringer als im Mutterlande. Auch später wurde es nicht viel besser, wie die bitter ironischen „Schweizerlieder“ Lavater's bezeugen. Sogar unser Bodmer begrüsste noch in seiner „Geschichte der Stadt Zürich“ „den belebenden Einfluss des goldenen Zeitalters von Ludwig XIV.“ auf die gebildeten Schweizerstände:

„Die häufigen Reisen der jungen Herrchen in Frankreich brachten zwar Moden und Leichtsinn, doch auch Artigkeit, Bekanntschaft mit den klassischen Schriftstellern der Franzosen und Geschmack in unsere Stadt. Die Liebe zum Lesen ward nicht mehr das Geschäfte derer allein, die von Gelehrsamkeit leben, sondern Personen in allen Ständen macheten sich damit eine angenehme und lehrreiche Belehrung.“

Allerdings machte sich in den zwanziger Jahren eine starke Reaktion gegen die Franzosenschwärmerei in der deutschen Schweiz geltend, die besonders in den „lettres“ des Beat von Muralt zum Ausdruck kam. Dem glänzenden, aber hohlen „esprit“, dem „savoir vivre“ der Franzosen, stellt er Englands „bon sens“, weitherzige Regierung etc. gegenüber. Sehr bezeichnend sind folgende Worte, die ich in der Vorrede der deutschen Uebersetzung (1761) jener „lettres“ Muralt's finde:

„Möchten sie doch (nämlich Muralt's „liebenswürdige Wahrheiten“ über die Franzosen) bei vielen unsern Landsleuten einen Eindruck machen, damit sie endlich einsähen, wie klein, wie eitel und wie verächtlich sie in den Augen vernünftiger Männer durch eine übeleingerichtete Nachahmung der französischen Thorheiten werden“ . . . .

Wie durchdringend und weittragend die Stimme Frankreichs bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts in allen europäischen Litteraturen erklang, dies verdeutlicht uns am besten die vermittelnde Rolle der französischen Litteratur, ihr indirekter Einfluss, unter dem vor allem auch Bodmer gestanden. Das Vermittlungswerk Frankreichs, das bis zur grossen Revolution die erste Münzstätte weltbewegender Gedanken gewesen, ist ein zweifaches: entweder es leitet das geistige Gut anderer durch das Medium der französischen Prosa oder Poesie in die Weltlitteratur, oder es überträgt Frankreich seinen Einfluss auf eine Nachbarlitteratur, die dann ihrerseits die europäische Vermittlung der französischen Ideen und Theorien übernimmt.

Zunächst sei die letztgenannte Art des indirekten Einflusses durch ein unserem Thema sehr naheliegendes Beispiel erläutert. Bekanntlich gab es in England nicht nur in der Dichtung eine französische Schule, sondern auch eine Zeit, da das ganze gesellschaftliche Leben und Treiben nach französischem Muster gemodelt war. Auch in England herrschte Boileau durch Dryden und Pope. Schon seit William Davenant, dem ersten Schüler Corneille's, war der dramatische Stil der Franzosen massgebend für die englische Bühne. Der gefeierte Wicherley ist ein roher und geschmackloser Plagiator Molière's. Dryden geht in der Nachahmung der klassischen Tragödie Frankreichs so weit, dass er den Blankvers fallen lässt und den Reim einführt. Die litterarische Diktatur des französischen Klassizismus herrschte noch im XVIII. Jahrhundert in England weiter. Samuel Johnson war ein erklärter Anhänger der klassischen Harmonie des „grand siècle“. Keiner schätzte die französische Dramaturgie höher als Addison, der als Dichter und Kritiker und Verfasser des „Spectator“ stark unter französischem Einfluss stand. Seine Lehrmeister waren Dryden und Pope, Boileau und Bouhours. Und Addi-

son schrieb die Worte: „Ich würde es begrüssen, dass wir die Franzosen nachahmten, indem wir von unserer Bühne den allzugrossen spektakelhaften Lärm verbannten.“ Der „Spectator“ Addison's aber wurde das Evangelium Bodmer's — mit Addison's Kritik soll Bodmer Front gegen das französisierende deutsche Schrifttum gemacht haben!

Auch die Beispiele, in denen Frankreich die vermittelnde Rolle übernimmt, werden uns zu Addison und zu Bodmer führen. Die jüngere Edda gelangte zuerst durch eine Uebersetzung aus dem Französischen nach Deutschland. Fast ausschliesslich durch die französische Aufklärungslitteratur, durch die Propaganda der Encyklopädisten drang die wichtige und einflussreiche englische Philosophie nach Deutschland. Locke's „on human understanding“ las man dort entweder in der französischen Uebersetzung oder in einer aus dieser übertragenen deutschen. „Nur von Frankreich aus und nur durch das Mittel seiner Sprache konnten jene Ideen, mochten sie auch noch so starken Teils englischen Ursprungs und Gepräges sein, ihren Rundgang über das alte Europa machen . . . .“ Durch den französischen Abbé Dubos wurden neue ästhetische Anschauungen nach Deutschland verpflanzt, die englischer Herkunft waren. Durch den Marquis Boufflers, der die vornehme Welt in den Wiener Salons mit seiner Uebersetzung der „Grazien“ zu begeistern wusste, erfuhren die Wiener zuerst von dem deutschen Dichter Wieland etc. etc. Aus dem Modelande musste endlich auch der „Spectator“ nach Deutschland kommen, das von dem seit 1710 erscheinenden englischen Original nichts wusste. Wer las denn damals Englisch in Deutschland! Die erste französische Ausgabe des „Spectator“ erschien 1714 in Amsterdam bei David Mortier. Der Titel des I. Bandes lautete: „Le Spectateur, ou le Socrate moderne, où l'on voit un portrait naïf des moeurs de ce siècle. Traduit de l'Anglois“. Es waren im ganzen 6 Bände mit 417 Stücken

— die fehlenden 218 Stücke des Originals wurden erst in zwei später veröffentlichten Bänden aufgenommen; es befand sich darunter Addison's Essay über Milton (VII. Bd. III. XXVI). Diese französische Ausgabe war es, die in Tausenden von Exemplaren den englischen „Spectator" auf dem ganzen Kontinente vermittelte. Der Erfolg dieses verstümmelten französischen „Spectators" war ein durchschlagender. Auf die französische Ausgabe gehen die zahlreichen Uebersetzungen in andere europäische Sprachen zurück. Und der französische „Spectateur" war es auch, den der junge Handlungsbeflissene Bodmer entdeckte, als er sich behufs weiterer kaufmännischer Ausbildung in Genf und Lyon herumtrieb.

II.

Schon in seinen Jünglingsjahren hatte sich Bodmer, wie damals alle Welt, in die französischen Abenteuerromane vertieft.[22]) Besonderen Gefallen fand er an dem Weltromane Amadis, an La Calprenède's zwölfbändiger Cleopatra-Geschichte. Auch die deutschen Nachahmungen dieser französischen Moderomane wurden gierig verschlungen. Sie unterhielten „mächtig seinen romantischen Drang", wie er später selbst gesteht. „Ich segnete den Tag und die Stunde" — erzählt er in den „persönlichen Anekdoten" — „in der ich in einem staubigen Winkel unter den verworfenen Skarteken meines Vaters den Teil der Geschichte des Amadis aus Frankreich entdeckte, welcher von Dom Fulgaron etc. . . . handelte. Ich schloss ihn zu meinen geheimsten Papieren mit der Aengstlichkeit ein, mit welcher ein Harpax sein Geld bewahrt." Man kann sich leicht denken, dass diese Lektüre nicht sonderlich geeignet war, den jungen Studiosus der seiner harrenden Theologie in die Arme zu führen! Als Schüler des Collegium Humanitatis scheint er sich wenig mit der Sprache und mit der Litteratur Frankreichs beschäftigt zu haben. Dergleichen frivole Dinge duldete das Gymnasium damals

noch nicht. Als Bodmer geläufiger französisch lesen gelernt, wurde Fénelon's „Aventures de Télémaque" eines seiner Lieblingsbücher. Auch Montaigne, „der seine Neigung gewann" lernte er frühzeitig schätzen. „In der französischen Uebersetzung des englischen Spektator und in Montaigne's Essays sandte ich meine ersten Blicke in das menschliche Herz". (Pers. An.) Ebenso „würkte St. Evremond stark auf meinen Geschmack". Zu den Büchern, die den zum Prediger bestimmten Scholaren ganz besonders der Gotteswissenschaft entfremdeten, an denen er mehr Geschmack fand als an den „scholastischen Thematibus, die nicht zu meinem Geiste stimmten" gehörten, neben Locke's „Christianisme raisonnable" und Le Clerc's „Arte critica", Pierre Bayle's „Dictionnaire historique et critique". Wie es scheint, gab es von diesem weit verbreiteten und das grösste Aufsehen erregenden Werke, das um dieselbe Zeit in den Cafés Genfs aufgelegt war, in Zürich bloss ein Exemplar.

Dem litterarischen Frankreich wurde der junge Bodmer auch durch Gotthard Heidegger zugeführt, den man den ersten zürcherischen Journalisten modernen Stils genannt hat. Heidegger's Zeitschrift „Mercurius" brachte, „mit einer wohlgewürzten Brühe", politische und litterarische Neuigkeiten aus Frankreich, die reichlich mit französischen Citaten und französisch-deutschem Sprachmischmasch versehen waren.

Als aus der Theologie nichts wurde, sandte man Bodmer, der nun Kaufmann werden sollte, auf Reisen. Allein auch der Handelsstand sagte ihm nicht zu. Ihm hatte es die Litteratur angethan, „Lust und Liebe zur Bücherei". „Anstatt merkantilischer Studien", schreibt er später, „brachte ich aus Frankreich Addison's Spectator und Corneillen's Theater; aus der Lombardei Tasso's Gierusalemme nach Haus" . . . .

Manch „zierliches" französisches Briefchen schrieb er aus der Fremde an seine Zürcher Freunde. Besonders

eifrig korrespondierte er (in französischer Sprache) mit seinem Freunde und Schulgenossen Heinrich Meister (Le Maître). Es ist dies der spätere Pfarrer in Küsnacht und der Vater des Heinrich Jakob Meister, der mit Diderot, Grimm und Mme. de Staël befreundete langjährige Mitarbeiter und Herausgeber der berühmten „Correspondance littéraire". Mit jenem Heinrich Meister plante Bodmer gleich nach seiner Rückkehr mehrere journalistische Unternehmungen. U. a. sollte eine Zeitschrift gegründet werden, „um das Urteil der Franzosen über die deutsche Poesie zu berichtigen." Bodmer mag wohl bei Zeiten eingesehen haben, dass sich mit der deutschen Litteratur jener Tage wenig Staat machen liess. Immerhin ist es im Interesse der Aufklärung der französischen Kritik, die von der zeitgenössischen deutschen Dichtung so viel wie gar nichts wusste, oder ganz schlecht, nach Bouhour's Manier, unterrichtet war, zu bedauern, dass diese nützliche Zeitung, in der er übrigens auch „den Gout der Deutschen verbessern" wollte, nicht zu Stande kam.

„Ich wollte daneben auch", schreibt er am 27. Dezember 1720 an Meister, „dass die Franzosen von den Deutschen vorteilhafter urteilen und nicht länger Ursache hätten, ihnen den bel esprit abzusprechen, sonderbar den Schweitzern nicht. In diesem Absehen habe ich dahin geschlossen, dass wir beyde, wenn wir müssige Zeit kriegen, eine Dissertation von den besten deutschen Poeten in französischer Sprache aufsetzen könnten, und die Exempel, die wir aus dem deutschen nähmen, ebenfalls in französische Verse übersetzten. Die Franzosen nehmen sich selten die Mühe, deutsch zu lernen. Unsre Arbeit aber könnte ihnen die Lust erwecken, die Originale selbst zu sehen."

Auch aus den „Nouvelles littéraires", die Bodmer 1719 mit Breitinger herausgeben wollte — obgleich dieser „kein Sentiment von dem Fort de la Poësi" hatte (Brief an Meister) — wurde nichts. Aber es lehren uns doch

diese Pläne erstens einmal, dass die deutsch-französische Geistesvermittlung das erste litterarische Ideal Bodmer's war und zweitens, dass seine schöngeistigen Bestrebungen von Anfang an aufs engste mit der Litteratur Frankreichs zusammenhingen. Die spärlichen Kenntnisse, die Bodmer damals von der englischen Litteratur besass — von Milton oder gar von Shakespeare hatte er noch keine Ahnung, da die betreffenden Abschnitte in den ersten 6 Bänden des „Spectateur" fehlten — verdankt er der verstümmelten französischen Ausgabe der Zeitschrift Addison's. Englisch begann er erst seit 1720 zu lernen und in den Besitz eines Original-Spectators gelangte er erst, als die Discourse längst zu erscheinen aufgehört. Am 3. Mai 1721 kam das erste Stück der Discourse der Mahlern in den Buchhandel, und damit tritt Bodmer in die deutsche Litteraturgeschichte ein.

III.

Wes Geistes Kind der Autor des „Discourse" in erster Linie war, davon legt schon sein Deutsch beredtes Zeugnis ab.

Als Bodmer unter die Litteraten ging, gab es eine wahrhaft deutsche Schriftsprache nicht. Wer sich herbeiliess, sich des heimatlichen Idioms zu bedienen, der schrieb ein barbarisches dreisprachiges Durcheinander. Lappenflickwerk war die Sprache Luther's geworden; sie glich klein Roland's buntscheckig zusammengeflicktem Gewande. Sie wurde nicht geschrieben, sondern mit lateinischen und französischen Wörtern misshandelt. Was Wunder, wenn ein solches Allerweltskauderwelsch verachtet war und wie begreiflich das „pfui der Schand", das der ob diesem sprachlichen „Fremdenzen" entrüstete Moscherosch seinem verfremdelten Vaterlande zurief. Die Wahrheit ist's, nicht chauvinistische Aufschneiderei, was Voltaire einmal aus Deutschland schrieb: „Ich befinde mich hier in Frankreich. Man spricht nur unsere Sprache.

Das Deutsch ist bloss für die Soldaten und die Pferde . . . ." Der derb-deutsche Friedrich Wilhelm I., der die „Blitz- und Schelmenfranzosen" so gründlich auf dem Strich hatte, sprach also zu seinem Sohne: „Wenn ein junger Mensch Sottisen thut im Courtoisieren, . . . solches kann man ihm als Jugendfehler pardonnieren: aber mit Vorsatz Lacheteten und dergleichen geistige Action zu thun, ist impardonable." Das grösste Aufsehen erregte der treffliche Thomasius, der nicht müde wurde, seine Landsleute zu ermahnen, es den Franzosen nachzuthun und sich „honetter Gelehrsamkeit, beauté d'esprit der Galanterie" zu befleissen, als er es wagte, am schwarzen Brett der Leipziger Universität in deutscher Sprache eine Vorlesung anzukündigen, in der er seine Studenten lehren wollte, wie die — Franzosen die Wissenschaft ins Leben einführen. Dies war in den letzten Jahren des XVII. Jahrhunderts. Ende des XVIII. Jahrhunderts durfte sich ein Gymnasialprofessor in Berlin folgende „Verdeutschung" Caesar's leisten: „Cäsar hazardierte es den pübliken tresor zu spoliiren."

In der Schweiz stand es womöglich noch schlimmer um die deutsche Sprache, denn nirgends war die Sprachmengerei so eingerissen, wie in den süddeutschen Sprachgebieten. Das Schriftdeutsch der Schweizer war ganz besonders verwahrlost. Jeder halbwegs Gebildete schrieb bloss französische Briefe. Um die Wende des XVII. Jahrhunderts galt das Französische bei den höheren Ständen als Umgangssprache. Die beiden besten Freunde Bodmer's, Heinrich Meister und der feingeistige Zellweger, schrieben nur französisch. Zellweger's Beiträge für die Discourse mussten übersetzt werden, ebenso wie die Beiträge des bernischen Mitarbeiters Lauffer. In dem einige zwanzig Bändchen umfassenden Tagebuch Heinrich Meister's, das die Züricher Stadtbibliothek aufbewahrt, sucht man vergebens nach einem deutschen Satze. Bekanntlich bediente sich auch Haller in seinen Briefen mit Vorliebe

der französischen Sprache. Der Berner Beat von Muralt wollte der Franzosenschwärmerei entgegen treten und schrieb seine „lettres sur les Anglois et les François!“ Kurz, um mich Bodmer's eigener Worte zu bedienen: „Die deutsche Sprache war verachtet und verdiente die Verachtung“. Die Reaktion gegen diese Französelei, gegen das „Pariserlen“ in Sitte und Sprache, ging von den protestantischen Orten der Deutsch-Schweiz aus, namentlich von Zürich und Bern. Allein es bedurfte eines guten Jahrhunderts, bis deutscher Stammesstolz, unabhängiger Schweizersinn, die Gallomanie ausrotteten — freilich nicht mit Stumpf und Stiel, denn sie wuchert noch heute da und dort. Erst musste die Allherrschaft des Patriziats gebrochen werden, das französische Bildung, Sprache und Umgangsformen als Privilegium des angesehenen „Burgers“ betrachtete, und damit hatte es noch gute Weile. Von Anfang an fehlte es nicht an Männern der Wissenschaft, die den Bestrebungen der für deutsche Sprache und Litteratur kämpfenden Vereine feindselig gegenüber standen. Zu jenen gehörten u. a. der Gelehrte Samuel König und Samuel Henzi, der einmal an Bodmer schrieb: „Ich verstehe keine Sprache minder als die deutsche“.

Dass auch Bodmer in französisch-deutscher Sprachmengerei ganz Erkleckliches leistete, dass Gottsched Recht hatte, als er diese den Herausgebern der Discourse vorwarf, soll hier rasch erörtert und an einigen Beispielen dargethan werden.

Schon als junger Mann bediente sich Bodmer in seinen Briefen vorzugsweise eines Potpourri-Stils, indem er sich abwechselnd auf deutsch und auf französisch ausdrückte. Bedenklicher macht sich sein mit französischen Brocken gespickter familiärer „deutscher“ Briefstil. „Ich flattiere mir“ schreibt er an Meister, „dass ich ein besserer Poet worden wäre als Canitz, wenn ich à mon aise und content leben könnte. Aber meine andern Ocupationen gatieren meine Verve etc.“ Ebenfalls keine „sopra fine marchan-

dise“ deutschen Stils, aber um so charakteristischer, ist der köstliche, oft zitierte Brief (1750), in welchem Bodmer seinem Freunde Zellweger das tragi-komische Ende des einst so ersehnten Besuches des Messiasdichters berichtet. Wir lesen da u. A.:

„Ein halbes Dutzend galopins hatten keine Mühe, ihn (Klopstock) von mir zu führen . . . bei den jüngeren Herren war er ganz badin . . . . Von Egard's, von Consideration weiss er sehr wenig . . . . Ich hatte dem gottseligen Jüngling, dem wehmütigen frommen Lebbäus meine Freundschaft, Liberalität und Segen zugedacht; aber gegen den bonvivant, den visionnaire, den estourdi, den impoli habe ich mich zu nichts anheischig gemacht“ . . . . Er habe ihn nicht „invitirt“, dass er den „grand seigneur“ spiele und „sein Haus derangire“ etc. . .

Bodmer, dem wir den heute nicht gerade geschmackvoll lautenden Satz verdanken „Die Rose, die erst den Morgen ihr Closet verlassen (Closette = Kämmerchen)“ begnügt sich keineswegs damit, seine Briefe französisch herauszuputzen. Auch in den Discoursen und in seinen übrigen Schriften wimmelt es von französischen Fremdwörtern und Ausdrücken. Wer nicht lateinisch und französisch verstand, konnte den Discoursen gar nicht folgen. Zellweger musste sie seinen Appenzellern übersetzen: „il n'y avoit que le stile, qu'ils n'entendoient pas partout, parce qu'il n'étoit pas assez coulant et naturel pour eux . . . .“ Man schlage die erste beste Seite der Discourse auf, ein Blatt des XIII. Stückes z. B., da finden wir in 8 kleinen Zeilen: „Ich observiere — der Narr flattiert sich selbst — der wird den grössten Concept von seiner Capacität hegen.“ Wie Jungfrau Clelia (XVI. Discours, I. Ausg.) „wirft er zu viel französische Wörter in seine Rede“, wenn er sie auch nicht, wie diese, „unrecht applicieret.“

Gottsched traf den wunden Punkt der Discourse, als er deren Sprachmengerei tadelte. Ueberhaupt waren des

Leipziger Professors Ansichten hierüber wenn nicht gescheiter, so doch patriotischer als die Bodmer's. Gottsched war es, der für das reine Deutsch eintrat und laut verkündete, dass die deutsche Sprache ebenso reich und harmonisch sei wie die griechische und lateinische, dass sie die französischen und englischen Idiome, in denen er nur eine Vermengung von Mundarten sah, sogar übertreffe. Bodmer dagegen wies auf die Franzosen hin, die ihre Sprache bereicherten, indem sie die schönsten Wörter aus dem Deutschen, Griechischen und Lateinischen entlehnten. In dem interessanten 94. Blatt der Discourse („Von der erforderten Genauigkeit beym Uebersetzen"), wo von dem Genius der verschiedenen Sprachen die Rede ist, vertritt er die Ansicht, dass es einer Sprache von Nutzen sei, wenn dieselbe sich „poliere und bereichere" und fremde und unbekannte Ausdrücke und „kräftige Redensarten", „was eine Sprache vor der anderen eigenes und schönes an sich hat", entlehne. Er denkt hier nicht etwa bloss an seinen schweizerischen Dialekt, sondern auch an die Fremdwörter. „Wir leben in einem Lande, da wir gerne die Freyheit der Wörter eben so gross, als der Sachen, haben wollen" sagt er. Der wahre Wert der Sprache, wie ihrer Schönheiten bestehe nicht „aus der Buchstäblerey der Wörter"! Insofern Bodmer damit die pedantische Sprachfegerei meint, dürften auch heute noch vernünftige Schriftgelehrte mit ihm übereinstimmen. Wie aber aus dem 97., 102. und 104. Blatte der Discourse (II. Ausgabe) hervorgeht, scheint er den ausländischen Einmischungen doch allzugrossen Spielraum zu geben. So schreibt er im 104. Blatt, nachdem er einige Fremdwörter angeführt, deren deutsche Uebersetzung nicht den ganzen Begriff deckt: „Wenn man in Verdeutschung dieser und einer Menge dergleichen Wörter, keine genauen und biegsamen Wörter von deutschem Stamme hat ausfinden können, warum hat man sich ein Bedenken gemacht, die fremden Wörter mit deutschen Endungen in die Sprache aufzunehmen." In der Theorie

also bleibt Bodmer 1746, da die II. Ausgabe der Discourse erschien, auf demselben Standpunkte, den er ein Vierteljahrhundert zuvor eingenommen. Er begnügt sich nicht damit, denselben zu rechtfertigen, sondern er treibt auch seinen Spott mit dem sächsischen Puristen Gottsched. Entmutigt lässt er ihn in dem satirischen Gedichte „Das Vorspiel“ (V. Gesang) ausrufen:

„Dem Schicksal Griechenlands, der finstern Barbarey,
„Geb ich ins künftige diess Land gelassen frey.
„Der Deutschen Klugheit mag den Franzen zinsbar bleiben!
„Mein Landsmann möge selbst nicht orthographisch schreiben!
„Man treff ein fremdes Wort in deutschen Schriften an!
„Genug, ihr alle wisst, was ich umsonst gethan.“

Duch die That aber bewies er, dass er sich die unliebsamen Lehren des Leipziger Professors dennoch zu Herzen genommen. Er müsste indessen nicht der rechthaberische Kampfhahn Bodmer gewesen sein, hätte er gestanden, dass ihm der verhasste Gegner am Zeug geflickt. In der II. Ausgabe hat Bodmer eine ganz gehörige Fremdwortsäuberung vorgenommen, was ihn nicht hinderte, in der Vorrede durchblicken zu lassen, dass er sich um Gottsched's Kritik einen Pfifferling geschert.[23]) Dagegen blieb er dem Mischmasch-Deutsch seiner Jugend für seinen Privat- und Hausgebrauch bis ins hohe Alter treu. Wie einst an Zellweger, so schrieb er noch als 70jähriger im deutsch-französischen Patrizier-Jargon an Schinz:

„Was sagen sie zu den Liedern Gleim's und des Jacobischens? Es ist hier die doucereuse Sprache einer verliebten Grisette, dort einer Cocotte, die mit Lob unersättlich ist und beide halten im Loben und Lieben kein Mass. Nichts desto weniger sagen sie einander les plus jolis rien. Gleim ist ein phénomène von einem Maulverliebten.“

IV.

Goethe nannte Bodmer „eine Henne für Talente“. Das war hübsch und richtig gesagt. Weniger sinnig aber desto richtiger ist, wenn wir bei dem Goethischen Bilde bleiben und sagen: Bodmer war eine Henne, die ihrer Lebtag fremde Eier ausbrütete! Gewiss hat Bodmer der deutschen Kritik manchen fruchtbaren Gedanken zugeführt; er hatte sie aber selbst von Boileau, Fontenelle, Dubos, von Locke, Addison etc. etc. bezogen. Dass ihm das Klassisch-typische der Franzosen stets näher lag als der freiere, charakteristische Litteraturstil der Engländer, dass ihm im Grunde das richtige Verständnis für das wahrhaft Grosse der englischen Originalschöpfungen fehlte, bewies er einmal durch seine ungeschickte Verteidigung Milton's gegen Voltaire und dann dadurch, dass er Shakespeare's Grösse nicht erkannte.

Bodmer als Kritiker und Litterarhistoriker war die Unselbständigkeit in Person. In seinen reifsten Abhandlungen geht er nie von eigenen Ideen aus. Er zitiert, vergleicht, bejaht und verneint beständig und zieht dann seine Schlüsse daraus. Parallelen sind seine Lieblingsbeschäftigung. Unabhängig von andern abstrakte ästhetische Grundbegriffe zu behandeln, ist nicht seine Sache. Er ist ein aufspürkundiger Ideensammler, ein fleissiger und geschickter Ideenverarbeiter, der mit litterarischem Instinkt in Frankreich und England die neuen poetischen Theorien witterte.

Den bequemsten und sichersten Gradmesser des in Bodmer's Bildungsgang vorherrschenden litterarischen Geschmackes, giebt uns der XV. Discours des „vierten und letzten Theiles“ der „Discourse von den Sitten der Menschen“, in dem Bodmer seinen Leserinnen eine Damenbibliothek vorschlägt. Denn einmal pflegt man nur das anzupreisen, was man selbst mit Genuss und Gewinn gelesen, und dann giebt ein verständiger Mann, wie Bod-

mer, doch nur solche Ratschläge, von denen er annehmen kann, dass sie willige Ohren finden, d. h. befolgt werden.

In dieser „Bibliothek der Damen", die er gerne um ein halbes Dutzend Werke „verstärkt" hätte, wenn er, wie er sich ausdrückt „in unserer deutschen Sprache alle die vortrefflichen Schriften gefunden hätte, welche man in der französischen und der englischen hat" empfiehlt Bodmer in der I. Ausgabe 34 Bücher, und zwar gehören der deutschen Litteratur 5, der englischen 4 (der französische „Spectator" mit inbegriffen), der französischen dagegen siebzehn Bücher an! Dazu kommt noch, dass die alten Klassiker in französischen Uebersetzungen angeführt sind; es fallen also auf 34 Bücher eigentlich 23 französische. Bodmer hatte demnach alle Ursache sich zu entschuldigen, so wenig empfehlenswerte deutsche Werke gefunden zu haben.

Höchst interessant und charakteristisch nun sind die Aenderungen, die Bodmer 23 Jahre später an dem Bücherverzeichnis der zweiten erweiterten Ausgabe der Discourse vorgenommen. Einen Fingerzeig geben uns schon die verdeutschten Titel, denn die Discourse der Mahlern heissen jetzt: der Mahler der Sitten; aus der „Bibliothek der Damen" ist „das Verzeichnis einer Frauen-Bibliothek" geworden. Sämtliche Bücher, die lateinischen, sowie die englischen und französischen, sind deutsch zitiert. Jetzt werden auch grössere Anforderungen an die Bildung der Frauen Zürichs gestellt; diese müssen statt 34 nun 65 Werke lesen. Die französischen und englischen Litteraturen sind je mit 18 Büchern vertreten. Die deutsche muss sich immerhin noch mit 11 Werken begnügen; dagegen sind die alten Klassiker in der neuen Liste in deutschen Uebersetzungen angeführt. Die Zahl der französischen Bücher ist demnach nicht zurückgegangen; nur das Verhältnis zur Zahl der englischen

und deutschen ist ein anderes geworden, und ganz anders vor Allem die Auswahl und die Qualität derselben.

Es hat sich also in den 23 Jahren, von 1723—1746, in der Geschmacksrichtung Bodmer's augenscheinlich eine kleine Verschiebung vollzogen — und doch ist auch in der neuen Liste die deutsche Litteratur lange nicht so glimpflich behandelt, wie in der Musterbibliothek, die Gottsched seinen Leserinnen in den „Vernünftigen Tadlerinnen“ zusammenstellt. Dort empfiehlt der viel verschrieene Franzosenschwärmer fast nur deutsche Bücher, von den französischen Schriftstellern bloss Fontenelle's „Gespräche von mehr als einer Welt.“

Schon früh ist Gottsched der in jüngster Zeit von dem verdienten Gottsched - Forscher und -Kämpen Eugen Reichel leidenschaftlich angefochtene Vorwurf gemacht worden, er habe die Franzosen ausgeschrieben und zwar nicht einmal die rechten. Von Bodmer lässt sich das Gleiche sagen. Auch er hat es verstanden, am frisch sprudelnden Quell der französischen Kritik Weisheit und Kenntnis zu schöpfen; auch hielt er sich bei seinen Entlehnungen nicht an bestimmte Grundsätze, wie dies aus seinen Beziehungen zu einigen der Hauptkämpfer in der „Querelle des Anciens et des Modernes“ hervorgeht.

Man ist gewohnt, die neue Aera der deutschen Kritik und Dichtung mit der litterarischen Thätigkeit der Schweizer in Verbindung zu bringen, wobei besonders der durch Bodmer vermittelte englische Einfluss als entscheidendes Moment betrachtet wird. Mit diesem Lehrsatz kann ich mich nicht ganz einverstanden erklären; denn die Vertiefung der litterarischen Kritik in Deutschland, die Thatsache, dass sich im Beginn des XVIII. Jahrhunderts allenthalben das Interesse für die ästhetischen und litterarischen Probleme in weitere Kreise dringt und nicht mehr in die Gelehrtenstube der Fachmänner gebannt ist, kurz, dass die litterarische Kritik geradezu Modesache wurde, das scheint mir, mittelbar wenigstens,

das Werk der langjährigen „Querelle des Anciens et des Modernes“ in Frankreich zu sein. Die zahlreichen Streitschriften der beiden litterarischen Lager in Paris, die polemischen und vermittelnden Abhandlungen, die sich mit den brennenden litterarischen Fragen beschäftigten, waren das Arsenal, in dem die deutschen Litteraten ihre kritischen Waffen holten — König und Gottsched ebenso wie Bodmer und Breitinger. Fast alle französischen Gewährsmänner der Schweizer — es befand sich auch eine Frau darunter, die Mme. Dacier — waren direkt an dem berühmten Litteraturstreite beteiligt. Bodmer's Sympathien sind geteilt. Bald hält er es mit den „Modernen“, mit Houdart de la Motte, mit Fontenelle, St. Evremond etc., bald mit den „Alten“, mit Boileau, Mme. Dacier, der tapfern Hüterin des echten, alten Homer. Daher hat auch die ganze Poetik Bodmer's etwas Schwankendes, Unsicheres. Er tritt für die Freiheit der Poesie in die Schranken und ist selbst im Grunde noch im Banne der Schablone; er redet natürlicher Dichtkunst das Wort und kann sich doch nicht selbst von den methodisch-akademischen Regeln des klassischen Frankreich losreissen. Homer und Milton feiert und verteidigt er mit dem gleichen kritischen Apparat; St. Evremond, der Moderne, hilft ihm, Milton gegen Voltaire's und Magny's Angriffe zu schützen, und mit Hilfe Boileau's widerlegt er die Anfeindungen der französischen Modernen. Wie Breitinger, der die einschlägige Litteratur genauer kannte als sein Mitarbeiter, hat auch Bodmer die Hauptfrage dieser Litteraturfehde keiner prinzipiellen Erörterung unterzogen. Den „Modernen“ gegenüber, welche die Abweichungen des Geschmackes bei den einzelnen Menschen sowohl wie bei ganzen Völkern in den verschiedenen Zeitaltern von der Kultur und den klimatischen Verhältnissen ableiten und demgemäss erklären und den „Anciens“ gegenüber, für welche die antike Kunst und Litteratur für alle Zeiten und Länder mustergültig ist, unternimmt es Bodmer, in dem „Briefwechsel von der Na-

tur des poetischen Geschmackes“ Kompromissthesen aufzustellen, die aber nichtsdestoweniger auf der Erkenntnis fussen, dass es im Grunde nur e i n e n richtigen Geschmack giebt. Auch Bodmer konnte sich keine Poesie ohne Pathos denken. Der Nachahmer und Verteidiger Milton's bewegt sich auf klassisch-französischem Boden. Im Grossen und Ganzen bleibt er Anhänger des Boileauschen Regelkatechismus. Bis zum Begriff des reinen Empfindungsurteils hat er sich nicht aufzuschwingen gewusst.

V.

Wenn wir uns nun unserer Hauptaufgabe zuwenden und den Spuren der einzelnen führenden Litteraturgrössen Frankreichs in Bodmer's Werken folgen, gilt es an erster Stelle auf den Einfluss des lächelnden Weltphilosophen Montaigne hinzuweisen. An den geistvollen Essays desselben schulte sich die Beobachtungs- und Schilderungsweise des Verfassers der „Mahler der Sitten“ und schon vor ihm die des Engländers Addison. Gewiss nicht ohne Absicht hat Bodmer seinen Damen das Buch dieses gefährlichen Skeptikers vorenthalten. Dafür fehlt es in den Discoursen nicht an vorsichtig ausgewählten Stücken aus den ersten Essays der Weltlitteratur. Wiederholt zitiert er seinen Lieblingsautor, der ihn „das menschliche Herz kennen lehrte.“

Auch die Weltweisheit Locke's wurde Bodmer durch Montaigne erläutert und näher gerückt, denn die 1700 in Amsterdam erschienene Uebersetzung der Werke des grossen Britten von Pierre Coste war mit Parallelstellen aus den Essays versehen.

Wie dem Meister, so folgt er auch dem Schüler. Manche Anregung empfing Bodmer von Charron, dem Autor des Buches „De la Sagesse“, der ihn — und schon vor ihm Pope — gelehrt: „La vraye science et la vray estude de l'homme c'est l'homme“.

Bescheidenheit war nicht gerade Bodmer's schwache Seite. So soll er nicht abgeneigt gewesen sein, sich den Namen eines Homer unter den deutschen Dichtern beilegen zu lassen. Gelegentlich liess er auch durchblicken, dass er auserlesen sei, Deutschlands Boileau zu werden. Dies letztere klang in seinen Tagen noch etwas anmassend. Heute, da wir nicht mehr die gehorsame Ehrerbietung für Boileau's Grösse und Bedeutung hegen, die ihm das XVIII. Jahrhundert zollte, würden wir Bodmer diesen Ehrentitel gerne lassen — wenn er nur richtig wäre. Allerdings, wenn wir Bodmer's Abhängigkeit von Boileau's Lehren in Betracht ziehen, dann enthält jene Bezeichnung ein Stück Wahrheit; nicht aber, wenn wir damit auf eine analoge Stellung der beiden zu ihrer heimatlichen Dichtung hinweisen wollen. Dann ist die Parallele falsch, genau so verkehrt wie Bodmer's Ausruf: „Wie lange sollen wir noch auf den deutschen Boileau warten, der sie (die Deutschen) von diesem üblen Geschmack (der unnatürlichen schlesischen Schule) heile". Hat denn Corneille, der seine Meisterdramen ein Menschenalter vor dem Erscheinen des „Art poétique" geschrieben, hat Pascal mit seinen „Provinciales", Molière mit seinem „Misanthrope", Lafontaine mit seinen Fabeln, Racine mit seinem „Britannicus" — haben alle diese grossen Künstler und „Mahler" der menschlichen Seele auf den Geschmacksherold des französischen Klassizismus gewartet? Kam Boileau's Poetik-Botschaft etwa nicht post festum? Wenn wir uns in der Weltlitteratur umsehen, besonders im benachbarten England und Deutschland, so will uns überhaupt bedünken, es sei die Ansicht, Boileau habe seine Poetik nicht für Frankreich, sondern fürs Ausland geschrieben, im Grunde so paradox doch nicht. „So haben es unsere grossen Dichter gemacht" verkündete er „Ihr alle sollt sie euch zum Vorbild nehmen!" Boileau's „Art poétique" ist das litterarische Schlussfacit der Poesie des „siècle de Louis XIV.". Er schloss die Thüre hinter dieser blühenden

Dichterepoche zu. Bodmer's Wirken aber steht im umgekehrten Verhältnis zur deutschen Litteratur, denn es öffnete die Pforten, die zur neu erstehenden deutschen Dichtkunst führten und liess fremde Geisteskinder ein, auf dass sie die einheimische Poesie aufrütteln, leiten und fördern. Dies zur rechten Zeit gethan zu haben, ist das grosse Verdienst Bodmer's — und Gottsched's. Das Hineintragen fremder Litteraturen kann eine blühende, lebenskräftige Dichtungsepoche schädigen, zersetzen — einer unfertigen oder versiegenden aber nur nützen, aufhelfen.

Was Boileau lehrte, war für Bodmer unantastbar, der Verfasser des „Art poétique“ schwebt ihm stets als Lebensideal vor. Unentwegt folgte er seinen poetischen Vorschriften; zeit seines Lebens hat er aus den glatten Alexandrinern desselben kritische Weisheit geschöpft. In allen Schriften Bodmer's, vor allem in den Discoursen, wimmelt es von Entlehnungen aus Boileauschen Werken. Bevor er Milton kannte, hatte eigentlich neben Boileau nur noch Fontenelle Teil an seinen litterarischen Ideen und an seinem ästhetischen Empfinden. In seiner Definition des Schönen als „das Uebereinstimmende im Mannigfaltigen“: „das Schöne stellt die eine Vielheit bezwingende Einheit dar, das Grosse die in einer Einheit enthaltene lebendige Vielheit“, finden wir den Einfluss Boileau's und Fontenelle's vereint. „Die erstere Richtung, die den Klassizismus hoch hielt, wurde vorwiegend von Boileau vertreten, die zweite, die auf Häuslichkeit ausging, wurde durch Fontenelle und La Motte geführt“ (Servaes).

Mit Boileau's Kritik und Satire rückte er den niedersächsischen und schlesischen Poeten und Poetastern auf den Leib. So lässt er zum Beispiel nach dem Vorbilde Boileau's in einem scherzhaften Dialoge Buchholtzen's Herkules und Lohenstein's Arminius in der Unterwelt durchbläuen. Seinen weitherzigen Ansichten über das geistige Eigentum getreu, begnügt er sich nicht mit Citaten und stofflicher Anlehnung; wenn es ihm passt, greift

er ohne Zögern nach fremdem geistigen Gut. Auch Boileau's komisch-satirisches Epos „Le Lutrin“ hat er getreulich kopiert und zwar in dem „Vorspiel, Ein episches Gedichte“, das er seinen „Kritischen Betrachtungen und freyen Untersuchungen zum Aufnehmen und zur Verbesserung der deutschen Schaubühne“ (1743) vorausschickte, ohne indessen sein Vorbild zu verschweigen.

Und schliesslich muss Boileau noch für Bodmer's unkünstlerisches Eifern gegen den Reim verantwortlich gemacht werden, so unglaublich dies auch scheinen mag. Der versgewandte Boileau, dem nichts ferner lag als reimfreie Poesie zu befürworten, hat sich bloss über die sog. „frères chapeau“, d. h. jene Reimverse lustig gemacht, die nur dem Reime zu liebe da sind. Bodmer aber hat sein Orakel missverstanden. Es soll indes dieser Ausfall Boileau's den ersten Anstoss zu Bodmer's Abneigung gegen den Reim gegeben haben. Wahrscheinlich haben hier doch eher die einschlägigen Schriften der „Modernes“ und vor allem die englischen Blankverse nachgewirkt.

Nach Boileau hat, wie gesagt, Fontenelle „der Unvergleichliche“ den grössten und nachhaltigsten Einfluss auf Bodmer's litterarische Anschauungen ausgeübt. Ueberall begegnen wir dem Namen dieses nüchternen Litteraturmenschen, den nicht nur Bodmer und Gottsched, sondern auch alle deutschen Theoretiker mehr oder weniger ausgeschrieben haben. Nicht dem Vorläufer der französischen Aufklärungslitteratur, nicht dem Vulgarisator naturwissenschaftlicher Errungenschaften, nicht dem Neuen und Lobenswerten in Fontenelle's Schriften folgt Bodmer, sondern dem frostigen, poesielosen Aesthetiker, dem preziösen Dichterling, der hinter seiner Zeit zurückgeblieben. So kann er Fontenelle's galante Eklogen nicht genug rühmen. Nach diesen altväterisch tändelnden Schäfergedichten à la Astrée werden die deutschen Eklogendichter abgeurteilt:

„Des Herrn von Fontenelle vernünftige Untersuchung der Ekloge kann für den besten Commentar dieser Art von Gedichten dienen. Er hat die Schäferpoesie in ihrer Natur betrachtet, und Regeln derselben auf ihr ursprüngliches Wesen gebauet. Es ist verdriesslich, dass unsere Deutschen, die sich in dieser Gedichtesart zu unseren Zeiten versuchen, entweder diese Schrift nicht kennen, oder die Gründlichkeit ihrer Lehrsätze nicht begreifen" . . . . . . (Mahler der Sitten I. 50).

Und im 66. Blatt wartet Bodmer sogar mit „einer unbereimten und einfältigen Uebersetzung" eines Fontenelleschen Poems auf. Schon im fünften Blatt, in dem er Boileau's Verse über die Ekloge, Elegie und Ode verdeutscht, hält er den deutschen Dichtern Fontenelle's „vernünftige und delikate" Lehren vor. . . . „Es verdriesst mich, dass unsere Deutschen den Nachdruck seiner Raisonnements sich nicht bewegen lassen, indem sie ihren Schäffern den Caractere geben, welcher von diesem Franzosen verworfen wird" etc.

Bis zum Ueberdruss ahmt Bodmer die Totengespräche Fontenelle's nach „der seine Toten so vortrefflich moralisieren lässt" und „den man wegen seiner Gespräche der Toten mit allem Rechte gelobet, dass ein jedes von denselben eine, und nicht mehr als eine sonderbare Idee in sich schleusst, welche, nachdem man sie eine kurtze Zeit lang erwartet hat, zuletzt eröffnet wird" (69. Blatt d. M. d. S.). Ihm und Lucian dankt Bodmer, dass sie einen neuen Weg gefunden „der in das unterirdische Reich und wieder aus demselben zurückführt" und den er, Bodmer „schon oft und wieder zurücke gemessen". Er war nicht der erste in Deutschland, der Fontenelle's Totengespräche nachbildete, aber keiner hat seine Leser so oft und so gerne unterhalten von dem, was er „von den Toten gehöret und gelernet" hat, wie unser Bodmer, der übrigens den Geistern der Dahingegangenen zuweilen ganz prickelnde Dinge abzulauschen wusste.

Was Bodmer in dem Aufsatze „von dem Manigfaltigen, welches bei der Einheit Platz findet“ (Neue kritische Briefe XXXIII) lehrt, ist stellenweise aus Fontenelle's „Reflexions sur la poétique“ herübergenommen. Er sucht in dieser dramaturgischen Skizze unter anderem den Satz zu beweisen: „je mehr ein Ding Verschiedenes in sich hat, und dabei nicht aufhört, einfach zu bleiben (in der Tragödie), je mehr gefällt es uns“ — um dann am Schlusse seiner Beweisführung zu bekennen: „Ich habe dieses von dem unvergleichlichen (!) Herrn von Fontenelle gelernt, der uns überdies noch lehret, wie die Manigfaltigkeit der Handlung erhalten werde“.

Ungleich fruchtbarer erwiesen sich die Anregungen, die Bodmer und seine Fachkollegen im Mutterlande von dem ersten Kunstphilosophen der Neuzeit, von dem aus Beauvais gebürtigen Abbé Jean-Baptiste Dubos (1670—1742) und von Charles Batteux empfingen, der in seinen Schriften „Les beaux-arts réduits à un même principe“ (1746) und „Cours de belles-lettres“ (1777) zielbewusst den wichtigen Lehrsatz der Aesthetik auf die einzelnen Dichtungsarten anwendet: „Das Wesen der Kunst liegt in der Nachahmung der Natur und zwar der schönen Natur.“ Melchior Grimm berichtet in seiner „Correspondance littéraire“ (Sept. 1780), dass Batteux' Werke in Deutschland noch mehr bekannt seien als in Frankreich. Der Einfluss derselben tritt besonders in Sulzer's berühmter Theorie der schönen Künste klar zu Tage.

„Dubos“ sagt Servaes „war ein überaus feinsinniger, in Litteratur und Kunst aufs beste bewanderter Mann, der, auf der vollen Kulturhöhe des damaligen Frankreich stehend, seine lebhaften und geistvollen Augen forschend und geniessend auf alle Gegenstände warf, die je in seinen Gesichtskreis traten. Der Geist der italienischen Renaissance war in ihm wieder aufgelebt . . . .“ Er brachte wieder warmes Leben, Herz und Gefühl in die starren Kunstgebilde des klassischen XVII. Jahrhunderts, in Boi-

leau's kalten Regelpalast. Er beginnt den langwierigen Kampf gegen den Rationalismus des klassischen Zeitalters. Er ist der Theoretiker der Gefühls- und Sinnesreaktion, die in Rousseau ihren dichterischen Vertreter gefunden.

In Deutschland waren Dubos' Kunstlehren schon 13 Jahre vor dem Vermittlungswerk der Schweizer bekannt und zwar durch König's Schrift „Von dem guten Geschmack in der Dicht- und Redekunst". Es gelang aber König nicht, sich auf die Höhe der Dubosschen Lehren zu schwingen. Das Verdienst Bodmer's und Breitinger's bleibt es daher, Dubos' Grundgedanken der deutschen Kritik zugeführt zu haben, wenn auch ihnen die Feinheiten der Aesthetik Dubos' verschlossen blieben.

Die Bodmerforscher sind der Ansicht, dass die Herausgeber der Discourse Dubos' Schriften noch nicht gekannt. Wohl möglich. Die Parallele zwischen Malerei und Poesie ist ja an und für sich keine Erfindung des XVIII. Jahrhunderts, sie wurde damals nur zum ästhetischen Gemeinplatz. Die Lehre des Simonides, dass die Poesie eine redende Malerei, die Malerei eine stumme Poesie sei, hat die Renaissance wieder erneuert. In Deutschland war sie von Opitz poetisch und kritisch aufgeputzt worden. Es kann also ganz gut sein, dass Bodmer das allbekannte Horazsche Wort „ut pictura poësis erit", unabhängig von Dubos, der es für seine „Reflexions" benützte, dem 20. Discours des ersten Jahrganges der „Mahler der Sitten" voraussetzte. Später allerdings kann über den Einfluss der Dubosschen Kunstanschauungen kein Zweifel bestehen. Zuweilen unternimmt es Bodmer, diesen nicht gerade geschickt zu widersprechen, wie z. B. in der Vorrede zu Breitinger's kritischer Dichtkunst (die übrigens Dubos die glücklichsten Ideen dankt), wo er als getreuer Schüler Boileau's die Behauptung Dubos' anficht, es sei die Natur vor der Kunst, die geniale Schöpfung vor der Regel gewesen. Häufig dagegen folgt er willig Dubos' kritischen Betrachtungen, u. A. im 11. seiner Neuen kritischen Briefe,

wo von den physikalischen Ursachen des schnellen Wachstums der deutschen Poesie im XIII. Jahrhundert die Rede ist. „Ich habe“ sagt er dort „diese physikalischen Anmerkungen vornehmlich auf seine Worte gewaget.“ Derselbe Bodmer, der in den Discoursen seinen Deutschen Fontenelle's Lehre über die Eklogen empfiehlt, verurteilt diese konventionelle Schäferpoesie der Franzosen im 38. der Neuen kritischen Briefe, weil ihn Dubos, der die süssen Herren mit Schäferstäben nicht leiden konnte „welche in unsern meisten Eklogen so viel wunderbar-zärtliches und hoch-abgeschmacktes Zeug sagen“ eines bessern belehrt. Auch was in den „poetischen Gemählden“ (XIV und XVII) über die „ungleiche Beschaffenheit der Weltgegenden“ gesagt wird, die die Anschauungen und Neigungen, die Charakterbildung des Menschen bestimmt, ist sicherlich nicht nur auf die Schriften Montesquieu's, sondern auch auf die Dubos' zurückzuführen, die sich eingehend mit dem Einfluss der physikalischen und klimatischen Verhältnisse auf die Kunstwerke beschäftigen.

Und nun zu den drei grossen Geisteslenkern der französischen Litteratur des XVIII. Jahrhunderts, die das Denken und Dichten ganz Europas neu befruchtet und eine neue Zeit angebahnt haben.

Montesquieu's kühne und durchschlagende Schrift „Esprit des lois“ wurde das Handbuch des Zürcher Geschichtslehrers; sie bildete die Grundlage seiner historischen Vorlesungen. Bodmer gehört zu den erfolgreichsten und frühsten Vermittlern von Montesquieu's und Voltaire's geistvoller Geschichtsauffassung, von deren pragmatischer Methode, nach Ursache und Wirkung der Erscheinungen zu forschen. Voltaire war ihm nicht sympathisch; auch hatte der Miltonschwärmer alle Ursache, dem Mächtigen zu grollen. Nichtsdestoweniger stellte er den Verfasser des „Siècle de Louis XIV.“ sowohl als Historiker als auch als Meister der Charakteristik und der Schilderung sehr hoch. Von Voltaire's politischen und

moralischen Gedanken ist mancher in Bodmer's Prosa und Poesie übergegangen. Weit mehr aber dankt der Zürcher dem grossen Weisen von Bordeaux. Ideen Montesquieu's sind es, die er in der „Beobachtung des Nationalcharakters“ (Poetische Gemälde XIV) verwertet hat. Wie er sich hier an den Schöpfer der „Considérations“ hält, so geht er in seinem epischen Gedichte auf die Entdeckung Amerikas „Colombona“ (1753), auf den Autor des „Esprit des lois“ zurück. „Was ich ausserdem noch andern schulde“ bemerkt er dort „das selbst zu entdecken mag gewissen Leuten eine Freude sein, und dieses Vergnügens will ich sie nicht berauben.“ Das klingt heute noch ironischer, als es damals wohl gemeint war! Auch die „Lettres persanes“ zieht er gelegentlich herbei, so z. B. in dem 37. der Neuen krit. Briefe, wo er die Unsitte der Franzosen verpönt, alles Fremde nach französischem Muster umzumodeln, alles nach französischen Empfindungen „umzugiessen“.

Viel tiefer indessen als der Einfluss Montesquieu's und Voltaire's ging der J. J. Rousseau's. Hat auch Bodmer bereits in den Discoursen, als anglo-französisches Echo, Rückkehr zur Natur, Vereinfachung der Sitten gepredigt, so wirkte nichtsdestoweniger Rousseau's „Emile“ wie eine Offenbarung auf ihn. Rousseau hat aus dem Sänger der Patriarchaden einen feurigen Demokraten gemacht; „kein anderer Schriftsteller hat den republikanischen Bodmer so tief ergriffen“. Rousseau weckte in ihm den religiösen und den politischen Freisinn, den Bürgersinn überhaupt. Der alternde Bodmer nimmt nun regen Anteil an den öffentlichen Dingen, am Wohl und Wehe seiner engeren und weiteren Heimat. Im Geiste Rousseau's behandelt er in seiner Gesellschaft für vaterländische Geschichte politische und volkserzieherische Fragen. Er plant ein helvetisches Institut zur Heranbildung von tüchtigen schweizerischen Staatsmännern. Hier sollte das, was Rousseau im „Emile“ über Politik und Er-

ziehung gelehrt, verwirklicht werden. Vergeblich suchten kühler denkende Staatsmänner dem Rousseau-Enthusiasten „die platonischen Träume“ aus der Seele wegzuspötteln. Rousseau war und blieb für ihn der Prophet der neuen, aufgeklärten Volkserziehung. „Er hatte deswegen Rousseau's Schriften so lieb“ schrieb Rud. Schinz in seinem Bodmer-Nekrolog „weil sie den Menschen in sich selbst stark zeigten und ihn in ausharrender Abhärtung des Körpers und Entwöhnung von allen unnötigen Bedürfnissen Freiheit und Unabhängigkeit finden lassen.“

Da der Politiker und Pädagoge in der Praxis keinen Erfolg mit seinen Rousseau-Ideen erzielte, versuchte er diese im Drama umzusetzen. Er wollte als Dichter für Freiheit in Staat und Kirche kämpfen, in politischen Schauspielen Volkslehrer werden und Rousseau's menschenbeglückende Wahrheiten verkünden. Bald genug zwar kam er zur Erkenntnis, dass sich seine „hingesudelten dramatischen Machwerke“ niemals die Bühne erobern würden. Aber weder Misserfolg noch abmahnender Freundesrat vermochten den steckköpfigen Eifer des schreiblustigen Dramaturgen zu brechen. Seine langweiligen Helden mussten fortfahren, über Rousseausche Menschenrechte und -pflichten zu psalmodieren, die „positiv und in meiner Person gesagt“ so schreibt er 1768 an Meister „gefährlich wären“. Inhaltlich jedoch, d. h. als aufklärende Tendenzdramen, die die Mängel bestehender staatlicher und kirchlicher Einrichtungen bekämpften, als Vorläufer der kraftvollen dramatischen Tendenzdichtungen Lessing's, haben Bodmer's zahlreiche Schauspiele eine nicht zu unterschätzende Bedeutung.

Auch Bodmer der Erzieher und der Freund der Jugend ist Rousseau's Werk. Urquell der gemeinsam mit Breitinger bearbeiteten Schulschriften, die das Zürcherische Erziehungswesen erheblich förderten, ist ebenfalls der „Emile“.

Nicht nur dem Bürger, dem Sozialpolitiker und Pädagogen, sondern auch dem kleinen Poeten, der in Bodmer lebte, brachte Rousseau's Genie neue Anregung. Die letzten dichterischen Wallungen des Greises gehen von dem Genfer aus. Folgende Notiz trägt der Achtzigjährige 1779 in sein Tagebuch ein:

„Moultou von Geneve hatte mir Rousseau's poeme, le levite d'Ephraim, wenigstens zur Einsicht, versprochen, aber nicht Wort gehalten. Mein Verlangen nach diesem Gedicht stand in dem Verhältnisse mit der ausnehmenden Meinung, die ich von Rousseau's Geist habe. Keinem andern Franzosen traute ich zu, dass er ein so dürres Feld bearbeiten könnte. Jedermann sagt und auch Raynald (der bekannte Abbé) der im May in Zürich war, dass dieses unschickliche Süjet mit einer reizenden Lebhafte geschrieben sey. Ich würde mit Uebersetzung derselben meine poetische Laufbahn beschlossen haben",

und zwei Jahre später notiert er sich:

„. . . . . Jetzt kam der Levite d'Ephraim, nicht von Moultou, sondern in der Edition von Rousseau's Werken. Straks übersetzte ich ihn mit verändertem Plan."

Und in der That erschien wenige Monate vor seinem Tode: „Der Levit von Ephraim aus dem Französischen des Rousseau in dem Plan verändert von Bodmer, Zürich 1782" — natürlich in Bodmer's geliebten, „leidigen" Hexametern. Aus dem erläuternden Nachworte seien folgende für Bodmer's derzeitige Geistesrichtung sehr bezeichnende Betrachtungen hervorgehoben:

„Die Anekdote ist mir ganz gläublich, dass der Poet dieses Gedicht vor seinen andern lieb gehabt habe. Gewiss hat er sich selbst mit dem Gedanken gefallen, dass er den Muth gehabt, den Frefel der Kinder Benjamins der ächten Menschlichkeit gemäss zu betrachten . . . . dass es ein grösseres Uebel ist, als die Grausamkeit selbst, nicht zu der Partei zu stehen, welcher die gemeine Wohlfahrt

am Herzen liegt .... Die französischen Kunstrichter haben in ihrer Metapher gesagt, dass in diesem sonderbaren Gedicht une fraicheur charmante herrsche; ich will es mit einer andern sagen, dass es eine einnehmende Blüthe habe (!) Wir haben die Quellen von dieser Blüthe aufgespürt. .... In diesem Werk erschöpft der Ausdruck die Sache, ohne dass er ihr leihe oder nehme, was ihr fremd ist; der Gedanke wird durch Prunk nicht erhoben, noch durch Lappen verunstaltet. .... Das Gepräge des Zeitalters Ludwig des Vierzehnten wird nicht in das einfältige Zeitalter gebracht, welches dem Zeitpunkt Achilles und Olysses vorhergieng, ... hier lachet die Grazie, welche die Griechen so sorgfältig gesucht ....“

Der Zürcher Bodmer einen französischen Idylliker kopierend! Wir stehen hier vor einer der merkwürdigsten Erscheinungen des immerwährenden litterarischen Wechselverkehrs, des ewigen Hin und Her in der Weltlitteratur. Bodmer begeistert sich für die „lachende Grazie“ und die „einnehmende Blüte“ der Rousseauschen Idylle — und kaum einen Pfeilschuss von Bodmer's Haus lebte Salomon Gessner, der deutsche Sänger der Idylle, derselbe Gessner, der den Franzosen die „lachende Grazie und die einnehmende Blüte“ wieder gelehrt! Rousseau hatte eine grosse Vorliebe für sein „poème en prose“, an dem wir heute höchstens die naive, farbenfrische Sprache bewundern können. „Le Lévite d'Ephraim“ lesen wir in den „Confessions“ (II. 11.) „s'il n'est pas le meilleur de mes ouvrages, en sera toujours le plus chéri“. Er schrieb das Poem auf der Flucht von Montmorency nach der Schweiz. Kurz vor seiner Abreise hatte er eines Abends in dem Buche der Richter geblättert — Rousseau las bekanntlich vor dem Schlafengehen stets in der Bibel — aber auch in Gessner's von Huber übersetzten Idyllen:

„Je me rappelai aussi les Idylles de Gessner .... Ces deux idées me revinrent si bien et se mêlèrent de telle sorte dans mon esprit, que je voulus essayer de les réunir,

en traitant à la manière de Gessner le sujet du „Lévite d'Ephraïm". Le style champêtre et naif me paroissoit guère propre à un sujet si atroce, et il n'étoit guère à présumer que ma situation présente me fournît des idées bien riantes pour l'égayer....."

Es musste also Huber zuerst den Franzosen Gessner's Idyllen übersetzen, diese Uebersetzung Rousseau in die Hände fallen und zur Nachahmung begeistern, Bodmer sich mit vieler Mühe das Ergebnis dieser Nachdichtung verschaffen, bis dieser die „fraîcheur charmante" der wahrhaft naiven Idylle entdeckte, ohne auf die Idee zu kommen, dass die „einnehmende Blüte" im Hause seines Nachbars und befreundeten Schülers, Salomon Gessner's, gewachsen. Doch war denn die Gessner-Idylle wirklich ein echtes, schweizerisches Bodengewächs? Bewahre — die Irrfahrten der Schäferidylle beginnen schon lange vorher. Sie kam von Italien nach Frankreich gewandert; dort weideten wohl hundert Jahre lang galante und geistreich tändelnde Schäfer und Schäferinnen ihre gepuderten Herden auf zierlich und kunstvoll abgezirkelten Rasen — dort hat sich Gessner die Idylle geholt. Kräftigende Alpenluft, würziges Kraut der Schweizerberge gaben dann der verhätschelten Idylle wieder blühende, echte, naive Naturfrische. Nachdem sie sich solcherweise von der höfischen Bleichsucht etwas erholt, kehrte sie wieder nach Frankreich zurück, wo sie alles entzückte und wo sie niemand wieder erkannte!

Rousseau müssen wir für Bodmer's unerquickliche und öde Buchdramen verantwortlich machen — die Klassiker der französischen Tragödie trifft dagegen keine Schuld. Obgleich sich Bodmer wiederholt mit den beiden grossen dramatischen Dichtern des XVII. Jahrhunderts beschäftigt hat, auch mit Racine, nicht nur mit Corneille, wie schon behauptet wurde, haben diese keinen Anteil an seinen Schauspielen. Bodmer, der so viel an Gottsched's Dramen auszusetzen wusste und diese mit

ebenso geschickter als boshafter Kritik den Meisterwerken Corneille's und Racine's gegenüber stellte, er hat selbst nichts von den beiden Tragöden gelernt.

Bitteres Unrecht begingen wir an Frankreichs Fabulisten, am wackern Lafontaine, sprächen wir ihn nicht frei von aller Schuld an „Hermann Axel's" kläglich trockenen Fabeln. Bodmer's Ideal und Vorbild war Houdard de la Motte, dem auch Breitinger die in der „Kritischen Dichtkunst" entwickelten Fabeltheorien entlehnte. Bodmer liebt es zwar, Lafontainesche Kernsprüche für seine Motti zu verwenden; die Verdienste des Dichters und Theoretikers La Motte stellt er aber höher, wie aus dem 51. Blatte der Mahler der Sitten ersichtlich ist.

Dagegen hat Bodmer von La Bruyère zu lernen gewusst. Er sieht in dem Charakter- und Sittenschilderer des „grand siècle" einen grossen Kenner der Menschheit. „Ich halte sehr viel auf den Herrn de la Bruiere" sagt er einmal von diesem litterarischen Portraitisten, dessen Kunst, Typen mit satyrischer Färbung zu zeichnen, er nicht ohne Glück in seinen Zürcher Kulturbildern nachahmte. Auch hier ist die französische Geistesschulung Bodmer's nicht zu leugnen. Denn typisch zu schildern ist ausgeprägt französisch, während der Anglogermane sich an die individualisierende Methode hält.

Wie alle freigeistigen Zeitgenossen Friedrichs des Grossen, so kannte und schätzte auch Bodmer den Autor des encyklopädistischen Lehrbuches der Aufklärungslitteratur, des „Dictionnaire historique et critique". Pierre Bayle „sagt" und „schreibt" lesen wir hin und wieder. Er hält sogar grosse Stücke auf die nichts weniger als geschmackssichere Litteraturkritik Bayle's. In den „Neuen krit. Briefen" in denen er von der „schweren Kunst zu tadeln" spricht, von den Rechten und Pflichten der Kritiker, beruft er sich mehrmals auf die Autorität Bayle's. Ebenso dort, wo er die Frage zu entscheiden sucht, ob der

allgemeine Beifall die Vollkommenheit einer litterarischen Leistung beweise. Auch von Bayle's skeptisch-ironischer Art scheint mir etwas an Bodmer's Schriften zu haften. Der alternde Patriarchadendichter hat sich wiederholt respektwidrige Aeusserungen über religiöse Dinge zu schulden kommen lassen. So versichert er seine Leser — und hier glauben wir den berüchtigten „Heiden“ Bayle zu hören — „dass er sich nicht die geringste Klage erlauben würde, dass seine Erwartungen betrogen seien, wenn die höchste Güte ihn nach diesem Leben für einmal in die Gesellschaft Milton's, Tasso's, Corneille's und selbst Appollonius' und Homer's brächte“. Und schliesslich liegt auch die Annahme ziemlich nahe, dass Bodmer es Bayle gleich zu machen suchte, wenn er seine Prosa gelegentlich mit pikanten, nicht übermässig geschmackvollen Junggesellenscherzen zu beleben suchte. Nicht einmal Beat von Muralt, von dem er sich so gerne belehren liess, brachte es fertig, ihm seinen Bayle zu verleiden, dessen Sprache, nach dem Dafürhalten des Berners, oft nur geeignet sei „à charmer la canaille“, während er als Denker der grösste „charlatan“ aller Zeiten gewesen.

Weder Bodmer noch Breitinger waren dazu veranlagt, sich tief in das System des C a r t e s i a n i s m u s zu versenken, den sie beide wohl aus zweiter Hand kannten, wahrscheinlich nur durch Fontenelle's „Entretiens“. Wenn auch in Bodmer's Denken, wie in das fast aller klaren Köpfe jener Zeit, etwas von dem philosophischen Geiste Descartes drang, so war er doch weit davon entfernt, Cartesianer zu werden. Nicht nur in litterarischen, sondern auch in philosophischen Fragen blieb Bodmer Eklektiker.

Auch an den Schriften des geistreichen „libertin's“ S t.- E v r e m o n d ging Bodmer nicht achtlos vorüber. Mancherlei dankt er diesem sympathischen und nicht unbedeutenden französischen Vermittler der englischen Kultur, der ihn u. A. über die individuelle Verschiedenheit der Menschen aufzuklären half. St.-Evremond gehört

bekanntlich zu jenen Franzosen, die sich den klassischen Traditionen des XVII. Jahrhunderts gegenüber auf litterarischem wie auf philosophischem Gebiete, zum grossen Teil unter englischem Einfluss, folgenschwere Unbotmässigkeiten zu Schulden kommen liessen. Da nun Bodmer des öftern die Gedanken jener Männer der neuen Zeit entlehnte, so bekam seine litterarische Kritik, wie bereits hervorgehoben, naturgemäss zuweilen einen antiklassischen Anstrich. Auch hier sehen wir, wie unrichtig es war, aus diesem „antiklassisch“ ein „antifranzösisch“ zu machen.

Nachdem wir noch erwähnt, dass Bodmer's Prosaerzählung Pygmalion und Elise (neue Ausgabe 1749) von dem Pygmalion des vielgewanderten, eifrigen „Modernen“ Chevalier Saint Hyacinthe (1684—1746) angeregt wurde — ein Vorwort belehrt uns, dass „gegenwärtiger Pygmalion nicht so höflich, noch so prächtig, als der Französische“ sei, dass er aber „menschlicher empfindet und denket“ — und nachdem wir daran erinnert, dass sich Bodmer's Ansichten über den Baustil — für das Gotische, das er wie Boileau mit „grotesk“ übersetzt, hat er nur Spott — sich ganz mit den nüchternen Kunstanschauungen der klassischen französischen Architektonik decken, so glauben wir die Grundlinien des französischen Einflusses im litterarischen Werdegang und Wirken Bodmer's in der Hauptsache skizziert zu haben — bis auf eine letzte französische Anregung. Sie geht nämlich den Förderer der deutschen Sprache an. Ich meine damit nicht etwa, dass uns auch der Entdecker der mittelalterlichen deutschen Dichtung nach Frankreich führt, nach Paris, dessen königliche Bibliothek einen berühmten Minnesängerkodex barg, nach Strassburg, wo Schöpflin und Elias Stöber, der „régent au collège de la ville de Strasbourg“ wirkten, die dem Züricher bei der Ausgrabung deutscher Sprachdenkmäler behilflich waren — nein, dies sind ja rein äusserliche Momente. Ich möchte hier nur noch daran erinnern, dass Bodmer in der „Vorrede“ seiner

1768 gemeinsam mit Breitinger verfassten deutschen Grammatik „Die Grundsätze der deutschen Sprache“ erklärt, dass er in dieser Sprachlehre den Grundsätzen und der Methode „gefolget habe“, die der Abbé Girard (1677—1748) in seinen sprachlichen Abhandlungen angewandt. („Vrais principes de la langue française“ 1747.)

VI.

Dass Bodmer bei dieser Geistesrichtung und -bildung ein einflussreicher Kritiker und fördernder Vermittler der französischen Litteratur wurde, ergiebt sich aus dem Gesagten von selbst. Auch er hat redlich mitgeholfen, Boileau's Ruhm und Einfluss in Deutschland zu verbreiten. In dem 5. Blatt der Discourse (II. Ausg.) „von dem Mangel, den Deutschland an einem Boileau hat“, züchtigt er die deutschen Dichter mit der Rute der Boileauschen Poetik. Was dieser französische Geschmackstyrann in seinem „Art poétique“ über die Ekloge, Elegie und Ode lehrt, hat Bodmer in holperige deutsche Alexandriner gekleidet. Angelegentlich empfiehlt er den deutschen Jüngern der Musen die „schöne Unordnung“, die der Franzose für die Ode forderte. Jene „schöne Unordnung“, meint er, das sei eben die Ordnung der Empfindungen.

Was Bodmer's kritische Betrachtungen über die dramatische Dichtung Frankreichs anbetrifft, so vermag ich nicht so geringschätzig darüber zu urteilen, wie dies vielfach geschehen ist. Dass er weder Corneille noch Racine verstanden haben soll, ist entschieden zu viel gesagt. Bodmer hat Corneille, dessen Auffassung vom Tragischen er nicht ganz teilte (im Gegensatz zu Gottsched), überschätzt, und die Tragödien Racine's nicht in ihrer wahren Grösse erfasst; das wird wohl das gerechtere Urteil sein. So unreif Bodmer's kritische Erörterungen über diesen so einflussreichen Zweig der französischen Litteratur auch sein mögen, so haben sie doch als Merkmal und Wert-

messer der vorklassischen dramatischen Kritik in Deutschland, als Gegenstück der einige Jahrzehnte später erschienenen hamburgischen Dramaturgie, die Bodmer noch als rüstig schaffender Sechzigjähriger erlebte, eine nicht unwichtige symptomatische Bedeutung. In den Discoursen blieb die dramatische Litteratur Frankreichs noch so gut wie unbeachtet. Dagegen sollten die Kritischen Briefe (1746) „etwas ordentlicher und gründlicheres“ von den Grundsätzen der Tragödien enthalten, „als dasjenige was wir im Deutschen noch davon haben“. Veranlasst wurde diese kleine Dramaturgie, in der zum ersten Male vor Lessing in Deutschland die grossen Fragen der Tragödiendichtung eingehende Erörterung fanden, durch den regen litterarischen Briefverkehr Bodmer's mit einem Bergamasker Edelmanne, dem kunstsinnigen Grafen di Calepio.[24]) Aus diesen Briefen und aus anderen Schriften geht hervor, dass Bodmer Corneille's Heldengestalten als unübertroffene Vorbilder typisch-heroischer Charakteristik vorschwebten. Er lässt sich sogar einmal zu der Behauptung hinreissen, dass die französische Tragödie an Hoheit der Gesinnung und der Sprache selbst der griechischen überlegen sei. Derselbe Bodmer aber vertritt in der Vorrede zur „kritischen Dichtkunst“ die Ansicht, es könne der „Cid“ „vor der nachträglichen Prüfung der Kunstkenner nicht bestehen“. Ein reiferes Urteil bekundet er in dem 31. der Neuen kritischen Briefe, wo Corneille's Horatier mit Recanati's „Demodice“ verglichen wird. Er rügt dort an Corneille's Römertragödie, dass der letzte Aufzug ganz aus Klagen und Antworten bestehe; es sei der letzte Aufzug einer Tragödie „kein Ort für lange Reden oder Prozesse. Er verlanget vielmehr Werke und Thaten, als Worte“.

Molière, den Bodmer mehrmals zitiert und aus dessen „Ecole des femmes“ er eine Szene für seine „scherzhaften Betrachtungen der Eifersucht“ (Mahler der Sitten 53. Bl.) übersetzt, rühmt er nach, dass er Terenz

an tiefer Kenntnis des menschlichen Herzens und trefflicher Zeichnung der Charaktere gleichkomme. Für die tiefe und lebenswahre Komik, für den genialen Humor Molière's hatte der Mann mit der nüchternen Verständigkeit und dem scharfen Witze keinen Sinn. Bodmer sieht in dem Lustspiel lediglich eine moralische Lektion. Es soll die Gebrechen des Menschen durch „Aufführung fremder Beispiele“ an den Pranger stellen. Molière ist ihm zu possenhaft; er bequemt sich allzuoft dem niedrigen Geschmacke des Publikums an — meint das Zürcher Echo Boileau's.

Dass Bodmer den derben Humor Rabelais' und die Bedeutung des „Gargantua“, dieses „Manifestes einer neuen Weltanschauung“, nicht verstand, darf uns nicht wundern. Im 18. Blatt der „Mahler der Sitten“ zitiert er die bekannten Worte, die der 70jährige sterbende Humorist seinem treuen Gönner, dem Kardinal du Bellay durch einen Pagen ausrichten liess: „.... je m'en vais chercher un grand Peut-Etre. .... Tire le rideau; la farce est jouée“ und fügt hinzu: „diese Worte dienen uns statt eines Commentarii über seine Schriften“. Damit ist der „curé von Meudon“ für Bodmer abgethan.

Unterhaltender als litterarisch lehrreich, aber bezeichnend für Bodmer's Geschmack ist eine Parallele zwischen „den beyden Eklogen der Herren von Fontenelle und Pope, in welcher jeder zweene Schäfer in die Wette von ihren Schönen singen lässt.“ (Neue krit. Briefe, 36.) Während uns die Wahl weh thut, weiss Bodmer, der „ziemliche Verschiedenheit zwischen beyden Stücken gefunden“, beiden Dichtern Lob zu spenden. Ueber die tiefe Unnatur dieser galanten Schäferpoesie wusste der Landsmann Gessner's nichts zu sagen!

Bodmer erwähnt auch eine Reihe von französischen Schriftstellern, die heute vergessen sind, deren Namen aber in seinen Tagen einen guten Klang hatten. Zu diesen

gehört der 1712 in Tarrascon geborene Hugenotte Eléazar Mauvillon, der sich in Deutschland mit Privatstunden und Uebersetzungen durchschlug und in Braunschweig starb. Wiederholt bezieht sich Bodmer auf die auch in einer deutschen Ausgabe erschienenen „lettres françaises et germaniques“ dieses Refugiés. Diese „Briefe von der deutschen Sprache und den deutschen Poeten“ — so lautet Bodmer's boshafte Bemerkung im „Vorspiel“ (p. 33) — wurden zum grossen Aergernisse derer, die sich selbst nicht gerne kennen wollen, und reluctante Lingua ins Deutsche übersetzt. In dem 32. Blatt der Mahler der Sitten, das sich gegen die Reim- und Verskünsteleien wendet, kommt Bodmer auf den einst in Frankreich berühmten, angeblichen Erfinder der sogenannten „boutsrimez“ Dulot zu reden, der um die Mitte des XVII. Jahrhunderts lebte. Die geschmacklosen Versspielereien dieses Dichterlings gehörten eine Zeitlang zu den litterarischen Modeartikeln der französischen Schöngeister. Bodmer nennt ihn einen geistreichen Poeten!

Wir kommen nun zu dem Interessantesten und Neuesten, das Bodmer seinen Lesern über die französische Litteratur zu erzählen wusste, zu jenen „Neuen krit. Briefen“ (X—XIV), in denen der Wiederentdecker der deutschen Minnesänger den Zusammenhang der deutschen und französischen Lyrik und Epik des Mittelalters untersucht. Dass er noch vielfach im Dunkeln tastet und manche schiefe Ansicht verficht, wird keinen wundern, der weiss, wie schlecht die damalige Forschung über die provenzalische und altfranzösische Sprache und Litteratur unterrichtet war. Erst unser Jahrhundert, erst die junge Wissenschaft der romanischen Philologie, von dem Franzosen Raynouard angebahnt und von dem Deutschen Diez begründet, räumte mit althergebrachten Irrtümern auf und schuf Klarheit. Auch die Schriften und Glossare des unermüdlich fleissigen Sammlers La Curne de Sainte-Palaye († 1781), der

für die später kommenden Forscher, für den Abbé Millot, den Autor der ersten provenzalischen Litteraturgeschichte, und für Raynouard massenhaftes Material gesammelt, konnte Bodmer noch nicht benützen. Seine Kenntnisse über die provenzalische Litteratur schöpfte er einzig und allein aus Jean de Nostradamus' Sammlung unglaubwürdiger Biographien: „Vie des plus célèbres et anciens poëtes provenceaux qui ont floury du temps des comtes de Provence“ (1575) und aus den Nachträgen, die Crescimbeni der italienischen Uebersetzung dieses Werkes beifügte. Des Nostradamus (Bruder des bekannten „Zauberers“) „Missverstand und luftige Einbildung“ finden wir daher auch in Bodmer's „Neuen krit. Briefen“ wieder. „Es war eine Sprache“ die provenzalische ist gemeint „welche von dem Französischen, das in dem mitternächtlichen Frankreich geredet ward, ganz unterschieden war.“ Den „Roman de la Rose“ könne man noch ziemlich verstehen, „hingegen braucht es eine eigene Bemühung, die provenzalischen Gedichte von eben derselben Zeit (!) .... zu begreifen“. Der Unterschied zwischen dem Deutsch der Minnesinger und dem „izt gewöhnlichen Hochdeutschen“ sei nicht viel grösser, als die Ungleichheit zwischen der provenzalischen und der französischen Sprache im XIII. Jahrhundert. Was Bodmer uns über den Zusammenhang des provenzalischen und deutschen Minneliedes zu sagen weiss, lässt sich eher hören als seine Hypothesen über den Ursprung der provenzalischen Poesie. Die gemeinsamen, internationalen Merkmale mittelalterlicher Lyrik sind in zutreffender Weise angedeutet.

Eingehend behandelt Bodmer hier auch das provenzalische Epos, oder, wie er sich ausdrückt, „die Romane der Troubadors“. Seine Quelle scheint hier die „lettre sur l'origine des romans“ von dem Bischof und Litteraten P. D. Huet (1630—1721) zu sein, die zuerst in Madame de Lafayette's Roman „Zaïde“ (1678) erschien. Auch hier ist Bodmer schlecht berichtet. Fast alle bekannten fran-

zösischen Epen, und die betreffenden deutschen Nachdichtungen, werden da mit mehr oder weniger Sicherheit auf provenzalische Urepen zurückgeführt: der Roman von der Tafelrunde, welcher der älteste sein soll, die Geschichte von Gamuret und seinem Sohne Percifal, das Gedicht von Alexander dem Grossen, ebenso wie der Roman von Lancillot vom See, „der unleugbar eines Provenzalen ist, nämlich des Arnaut Daniel". Für Bodmer ist „welsch" gleichbedeutend mit provenzalisch. So sagt er von dem Epos Wigalois von Wirnt von Gravenberg, es sei aus dem Provenzalischen genommen, weil am Schlusse desselben ausdrücklich stehe:

Da si geschriben hat ein Man
Der ir im wol ze tichtenne gan
Von der wâlsch in tusch Zungen.

Im XIV. Brief geht er näher auf die provenzalische Lyrik ein und macht uns u. A. mit einigen wirklichen Sängern der Provence bekannt, mit Gaucelm Faidit, Arnaut Daniel und Folquett de Marseille, und zwar damit wahrgenommen werde, „dass in der schwäbischen und der provenzalischen Poesie eine wunderbare Gleichheit der Art zu denken, sich Dinge vorzustellen und sie auszudrücken", bestehe . . Es bleibe auch nicht unerwähnt, dass Bodmer mehrmals auf die „in allen Bibliotheken" brach liegenden Handschriften provenzalischer und altfranzösischer Sprachdenkmäler aufmerksam macht. Ob dies schon vor ihm in Deutschland geschehen, ob man schon vor ihm so eindringlich auf den Zusammenhang der französischen und deutschen Minnedichtung hingewiesen, weiss ich nicht zu sagen. Jedenfalls that es keiner, dessen Wort so weit drang und solche Bedeutung hatte, wie das Bodmer's. Also dürfen wir in dem Zürcher auch auf dem Gebiete der romanischen Litteraturforschung einen spürkundigen Pfadfinder, einen Vorläufer der Herder, Schlegel und Diez sehen.

VII.

Schlimm steht es um das Andenken Gottsched's im blauen Buche der litterarischen Ueberlieferungen. Schonungslos sind dort die Schwächen des einst so mächtigen Geschmacksrichters und -fürsten blossgelegt. Das komisch-täppische Gebaren des eitlen Poetasters, der Professorenprotz des pedantischen Leipzigers, die entwürdigende Franzosentümelei des kritischen Despoten — das sind einige der erfreulichen, landläufigen Gedankenbilder, die heute der Name Gottsched's in uns erweckt. Was Gottsched für die deutsche Schaubühne, für die deutsche Schauspielkunst gethan, wie er gegen den in der deutschen Poeterei herrschenden wüsten Ungeschmack kämpfte, das steht wohl zuweilen in gelehrten Werken geschrieben — der grossen Masse der Gebildeten ist dies fremd. Wer auf der Schulbank die Lektionen des Deutsch-Lehrers fleissig auswendig gelernt, der sieht seiner Lebtag in Gottsched und der Gottschedin bloss komische Figuren. Gewiss ist Gottsched's Bramarbasieren zum Teil dafür verantwortlich zu machen, weit mehr aber der Spott der Schweizer. Er traf den Autor des sterbenden Cato nicht unverdient; die Nachwelt brauchte jedoch nicht zu vergessen, dass der, welcher Bayle's „Dictionnaire“ übersetzen liess, ein Freund und Förderer der Aufklärung sein wollte, dass der, dem die spätere Gattin, die Kulmus, einmal schrieb:

„Aber warum Sie mir nicht erlauben, dass ich französisch schreibe? Sie sagen, es sei unverantwortlich in einer fremden Sprache besser als in seiner eigenen zu schreiben, und meine Lehrmeister haben mich versichert, es sei nichts gemeiner als deutsche Briefe, alle wohlgesitteten Leute schrieben französisch“

dass der seine Muttersprache wahrhaft liebte. Sie hat es wohl vergessen, nicht aber, dass er gelehrt, man könne Poesie wie einen Pudding nach dem Rezepte machen, und

dass er seine Rezepte von der französischen Kritik bezogen. Bodmer hingegen haben die kleinen und grossen Schwächen nichts geschadet. Weder die Noachiden noch die politischen Schauspiele haben seine litterarische Erscheinung komisch verzerrt. Nicht nachgetragen wurde ihm der hübsche Prophetenspruch aus dem Jahre 1776: „Entweder muss in Deutschland eine notorische Barbarei entstehen, oder Wieland, Herder, Goethe fallen.“ Vergessen seine rechthaberischen und pedantischen Zänkereien — alles wegen einer befreienden That. Hat er auch oft ungeschickt und geschmacklos für die dichterische Freiheit gekämpft — für den zwanglosen Flug des Genies — die Phantasie wusste dennoch dem Zürcher Kämpen für seine Dienste zu danken: sie schützte seinen Nachruhm vor jeglicher Lächerlichkeit; sie warf einen Schleier über die kleinen Sünden und Gebrechen des Kritikers, des Poeten und des Menschen.

Gottsched schuldet der französischen Litteratur nicht mehr und nicht weniger als Bodmer. In ihr gründen die Pfeiler des ästhetischen Gedankenbaus des einen wie des andern. In vielen Fällen ist ihr Verhältnis zu derselben ein ähnliches. Wie Bodmer, so schliesst sich auch Gottsched prinzipiell den französischen Vorkämpfern der Alten an, denn beide waren Schüler Boileau's und verehrten das Alte als unantastbares, ewig gültiges dichterisches Gut. Beiden vermittelte die französische Klassizität das klassische Altertum. Wenn Gottsched in seiner Uebersetzung der „Ars Poetica“ sagt: „Was bei den Römern die Griechen waren, das sind für uns die Franzosen“, so sagt er uns nichts anderes als die Frauen-Bibliothek Bodmer's. Da beide einer Uebergangsperiode angehörten, die bald zwischen alten Kunstidealen und neu erwachendem Kunstgeschmack schwankte, bald versuchte, gegensätzliche Anschauungen zu versöhnen und dadurch auf allen Gebieten der Kunst Widersprüche gebar, so verwickelten auch sie sich in Widersprüche, und dies um so mehr,

als sie beide kompilatorisch arbeiteten. Sie suchten sich ihre Vorbilder im Frankreich des alten und neuen Geschmackes. So sehen wir Gottsched die einseitigsten Angriffe und verschrobensten Ideen der „Modernes“ kritiklos wiederholen. Dazu lässt sich der gescheitere Bodmer nicht verleiten, wie er denn überhaupt der schärfer denkende Kopf war. Er und Breitinger haben „mit weit mehr prinzipieller Entschiedenheit als Gottsched die Forderung einer auf philosophischen Grundlagen ruhenden allgemeinen Theorie der schönen Wissenschaften“ aufgestellt. Ein weiterer Unterschied zwischen den beiden um die litterarische Hegemonie streitenden Kritikern besteht darin, dass bei Bodmer der klassizistische Geschmack zuweilen dem aufgeklärteren weichen muss, während bei Gottsched der letztere stets unterliegt oder dann in Absurditäten ausartet. Das hindert aber nicht, dass Boileau und Fontenelle für beide die Orakel der Poetik sind. Ueber den „Cid“ urteilt Gottsched wie Bodmer; und es ist auch Gottsched's Ansicht, dass Destouches den Molière an feiner Komik übertreffe. Die Regeln, die Gottsched für die Elegie, Satire und Ode aufstellte, fliessen aus derselben Quelle, aus der Bodmer die seinen schöpfte. In Bezug auf die moralischen Gesetze, auf Nutzen und Ergötzen der Poesie, standen sie auf derselben niedrigen Stufe und als sie aneinander gerieten, da fochten sie ihren Federkrieg nicht etwa mit eigenen Geisteswaffen aus, sondern zumeist mit den Ideen der französischen Theoretiker. Wenig ruhmvoll war der Streit für beide Teile und wenig gewann dabei die deutsche Litteratur. Die Schweizer hatten Gottsched's Kreise gestört; er allein wollte die deutsche Dichtkunst, das deutsche Theater aus dem Sumpfe reissen. Die Erfolge der Zürcher verstimmten den ehrgeizigen Leipziger. Gottsched wurde anmassend, jene zahlten ihm mit Zinsen heim und drängten ihn gleichsam in die Verschanzungen seiner engsten kritischen Theorien zurück. Durch die Schweizer stets

zu neuem Widerspruch gereizt, ergab er sich auf Gnade und Ungnade der klassisch-französischen Regeltyrannei. Dass die Phantasie durch den Verstand im Zaume gehalten werden müsse, war ja an und für sich keine unvernünftige Forderung; eine solche entstand erst, als der Begriff des Verstandes in bornierter Weise eingeschränkt wurde.

Anstandslos soll zugegeben werden, dass Bodmer verständnisvoller als Gottsched über die französische Litteratur urteilte, dass seine Kenntnisse ausgedehnter und vielseitiger waren. Dagegen hat Gottsched dem deutschen Theater durch sein Vermittlungswerk unstreitig grössere Dienste geleistet. Beide aber haben sich in Bezug auf ihre Abhängigkeit von der französischen Litteratur nichts vorzuwerfen. Bodmer dankt es seinem Milton-Enthusiasmus, einigen aufgeklärten Franzosen, seinem gesunden Schweizersinn, dass er nicht wie Gottsched die äussersten Konsequenzen des französischen Klassizismus zog, von dem auch er ausgegangen war. Er hat zwar nichts vergessen, aber doch Neues gelernt. Gottsched hielt am Alten fest und blieb vom neuen Geiste unberührt. Wie wenig tiefgehend der Gegensatz zwischen Bodmer und Gottsched war, das beweisen ihre Dichtungen.

Aus den gegen Gottsched gerichteten polemischen Schriften greifen wir nur die uns besonders interessierenden drei Abschnitte der „Critischen Betrachtungen . . . . zur Verbesserung der deutschen Schau-Bühne“ (1743) heraus, in denen Bodmer an Hand des Racineschen Originals der „Iphigenia“ Gottsched's den Prozess macht. Auch hier werden wir nur mit Mühe den herkömmlichen Bodmer erkennen, der „der sklavischen Nachahmung der französischen Poeten den Krieg ohne Pardon“ erklärt! Schon der „historische Vorbericht“ klärt uns über den Ton dieser Kritik genügsam auf:

„Gottsched gestehet (in der Vorrede seiner Uebersetzung), dass er sichs nicht vorgenommen gehabt, sein

Original zu übertreffen, auch stets sichs niemals zugetrauet, dass er im Deutschen ein vollkommener Racine werden könne etc. . . . . Wir wollen den Herrn Professor nicht kennen, wir wollen glauben, seine Bescheidenheit übertreffe seine Verdienste, wir wollen uns überreden, dass er durch sein Beispiel die 33. Maxime des Rochefoucault's „on ne se blâme jamais que pour être loué“ wirklich hier niederleget.“

Bodmer geht nun ans Werk und weist schonungslos nach: „welche grosse oder kleine Schönheiten des Originals seiner Uebersetzung fehlen“. Gleich anfangs stossen wir auf das vielversprechende Kompliment: „Zum Schrecken einiger deutschen Uebersetzer beweiset schon dieser (erste) Auftritt, dass ihr Lehrer, der Pflegevater, oder vielmehr der Pradon der deutschen Schaubühne, die Iphigenia des Racine nicht verstehet“. Bodmer ist voller Bewunderung für die Tragödie des Franzosen. Bedeutet doch jedes Lobeswort einen höhnenden Tadel für den deutschen Uebersetzer. Gottsched's ungenaue oder verkehrte Verdeutschungen geben ihm willkommene Gelegenheit, kurzweilige französische Anekdoten zu erzählen. Nicht genug kann er wiederholen, welcher Abgrund zwischen Original und Nachdichtung liegt. „Die traurige Erfahrung anderer Poeten hätte ihn lehren sollen, kein Original zu erkiesen, das seine Uebersetzung notwendig beschämen musste.“ Er hätte einen französischen Gottsched als Vorwurf wählen sollen. Und nun zählt Bodmer eine ganze Reihe französischer Tragödiendichter zweiten und dritten Ranges auf, denen Gottsched allenfalls gewachsen gewesen wäre. Es sei ja kein Mangel an Iphigenien-Dramen; musste es denn gerade das Racine's sein!

Im XXIV. Kapitel seiner kritischen Betrachtungen, das einer Parallele zwischen Corneille und Racine gewidmet ist, gönnt er seinem Opfer Ruhe. Er, der früher nur für Corneille Sinn und Geschmack hatte, ist jetzt geneigt, Racine höher zu stellen. Damals war eben Fontenelle

sein Gewährsmann, jetzt ist es ein anderer. Das folgende Kapitel, das uns eine Vergleichung der Iphigenia Racine's mit der des Euripides bringt, ist ebenso originell wie das vorhergehende. Hier holt sich Bodmer Ideen und Citate in dem „Théâtre des Grecs" der „berühmten" Brumois und aus dem „Entretien sur les Tragédies", „das man dem P. Villiers zuschreibet". Dann muss Gottsched wieder mit seiner „Iphigenia" herhalten und für den „wohlfeilen Beifall" gewisser „garçons beaux-esprits" (ein Ausdruck La Bruyère's) büssen. Die Kritik des fünften Aufzuges wird mit einer ausgesucht boshaften Anekdote eröffnet, die Bodmer der „Histoire de l'Académie françoise" des Abbé Olivet entnimmt. Womöglich noch schlimmer ergeht es dem unberufenen Uebersetzer Racine's in dem zweiten Schriftchen (desselben Bandes): „Lob der angenehmen Nachlässigkeit und der glücklichen auffahrenden Hoheit in Herrn Gottsched's übersetzten Iphigenia." Hier ergiesst sich ein wahrer Platzregen von Spöttereien und Gehässigkeiten auf den Leipziger Professor. Bodmer, der in Bezug auf possierliche Metaphern recht achtungswerte Leistungen aufzuweisen hat, ist für die verunglückten bildlichen Ausdrücke Gottsched's unerbittlich.

VIII.

Und nun wollen wir endlich den Bodmer der anti-französischen Propaganda in Deutschland kennen lernen, den Zürcher Gallophagen, der, wie die Litteraturgeschichte berichtet, „in kritischen und polemischen Schriften dem herrschenden französischen Geschmack in Kunst und Poesie entgegenarbeitete".

In dieser Eigenschaft tritt er uns in seiner Schrift „Kritische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie" (1740) entgegen. Sie soll Milton gegen die Angriffe Voltaire's und Magny's verteidigen. Aber auch gegen Gottsched (obgleich dieser nur im Register genannt ist) und die Deutschen, die Milton nicht schätzen, weil

sie „ihre Neigung zu den philosophischen Wissenschaften und zu den abgezogenen Wahrheiten so vernünftig und regelrecht“ gemacht, dass sie „zugleich matt und trocken“ geworden. „Ich bekenne“, schreibt Bodmer im März 1740 einem Bekannten, „dass ich mich an Herrn Voltaire, Gottsched u. a. ziemlich versündigt habe.“ Voltaire konnten diese „Versündigungen“ nichts anhaben; sie drangen nicht bis nach Frankreich — nicht einmal bis nach Potsdam. Desto wirkungsvoller war der Erfolg des Buches im litterarischen Deutschland, desto sicherer traf dieser kritische Hieb jene Deutschen, die die poetische Dürre der französischen Aufklärungslitteratur auf germanischen Boden verpflanzten und dem ästhetischen Empfinden der England stamm- und geistesverwandten Rasse Gewalt anthaten. Bodmer tritt für die von Voltaire missachteten Rechte der Phantasie ein und kämpft gegen die nüchterne Verstandespoesie des nachklassischen Frankreich — jedoch ohne sich von dem Banne hergebrachter Kunstüberlieferungen zu befreien, ohne durch einen genialen Wurf die litterarische Kritik in neue Bahnen zu lenken. Die Grundidee seiner Gegenkritik hat er in folgenden Worten niedergelegt (pag. 12):

„Die Französischen Critici haben sich vor allen Dingen an den Vorstellungen der unsichtbaren Wesen in dem Miltonischen Gedichte gestossen. Dieses weitläufige Reich von Wundersamem erweckte bey ihnen keine Neugier es zu verkundschaften; und sie wollten lieber diese gantze Welt wüst und ungebauet stehen lassen. Der berühmte Herr Voltaire selbst, der als ein Dichter-König (!) vor andern eine Begierde haben sollte, die Gräntzen der Poesie zu erweitern, stehet in diesen kleinmüthigen Gedanken, und wenn ihm Glauben zuzustellen, so ist dieses die gemeine Meinung der Französischen Kunstrichter.“

Als es aber galt, den „kleinmütigen Gedanken“ des „Dichter-Königs“ mit selbständiger, geistesfreier und siegesgewisser Kritik entgegenzutreten, sich auf höhere

Zinnen ästhetischer Anschauung zu schwingen, da versagten die Kräfte und die Fähigkeiten des Zürchers. Er verstand es nicht, das, was er als das Richtige empfand, geistig zu beleben, beweiskräftig zu gestalten — denn mit grobkörniger Sprache, die mit Ausdrücken, wie „unverschämte Dreistigkeit“, „unverdaute Begriffe“ um sich warf, mit pedantischer Splitterrichterei und moralischen und biblischen Argumenten, konnte er den „gewandten Fechterkunststücken“ Voltaire's nicht beikommen. Er verteidigte die gute Sache Milton's ebenso ungeschickt und weniger geistreich, als sie von Voltaire angegriffen worden war; seine „Abhandlung über das Wunderbare“ ist „eine ungereimte Verteidigung gegen ungereimte Angriffe“ und wer sie liest, kann sich des Eindrucks nicht entschlagen, dass Bodmer, trotz aller Bewunderung für den genialen puritanischen Dichter, dessen wahre Grösse nicht völlig erkannte, — bei seinem Bildungsgange nicht erkennen konnte. Denn dieser offenbart sich nirgends so deutlich und zugleich so ungerufen wie in diesem gegen den französischen Geschmack gerichteten Buche. Eine ganze Anzahl von französischen Dichtern und Theoretikern — ich nenne nur Fénelon, St. Evremond und De la Motte — müssen ihm im Kampfe gegen Voltaire und Magny beistehen!

Gegenüber dieser entschlossenen litterarischen That, die trotz aller Mängel sowohl für die in Deutschland beginnende Reaktion gegen die französische Geschmacksherrschaft, als auch für die gleichzeitige Annäherung an die stammverwandte englische Dichtkunst, von nicht zu unterschätzender Bedeutung wurde, ist das, was Bodmer sonst noch gegen französische Litteratur und Art vorzubringen wusste, nicht sehr wichtig. Dahin gehören seine immerhin bemerkenswerten Ausfälle gegen den „Flitterzierat“ und die „Galanteriekünste“, „mit deren Erfindung eine benachbarte Nation sich so witzig dünket, und welche andere Nationen, die mehr natür-

liches in ihrem Charakter haben, eben so verkehrt, als überflüssig nachahmen . . . . Wir müssen die Natur aus den griechischen und römischen Scribenten wieder lernen (also doch nicht bei den Engländern!). Sie müssen unsern Erdichtungen, den Pflanzen eines allemanischen Bodens, eine Art und Manier nach ihren Sitten und Denkensarten mittheilen" (Pygmalion und Elise. 1749, pag. 9).

Harmloser äusserte er sich im 52. der Neuen krit. Briefe über die Galanterie der Franzosen:

„Sie sind grosse Meister in dieser Kunst, ihre Verse und ihre Prosa überfliessen von diesen Artigkeiten. Andere Nationen machen sich nicht viel daraus . . . . Es gehört dazu eine sehr schlaue Art Witzes, der mit grosser Geschicklichkeit von den kleinsten Sachen Anlass nehmen kann, dem andern zu schmeicheln."

Dagegen führt er im 37. Brief derselben Sammlung die entschiedene Sprache des Miltonverteidigers. Seine Betrachtungen über „die Veränderungen, welche Gresset (der bekannte Autor des komischen Epos vert-vert) in Virgil's Eklogen gemacht hat", sind eine ebenso richtige wie scharfe Charakteristik der konventionellen Art der Franzosen in der Wiedergabe und Nachahmung fremder Vorbilder.

* *
*

Ganz nach dem Geschmacke der Verfasser der „Mahler der Sitten" möchte ich das, was ich auf der Suche nach Frankreichs Anteil am Werke Bodmer's gefunden, mit einem der bildenden Kunst entnommenen Gleichnis wiedergeben. Wie jedermann weiss, besteht ein chromolithographisches Bild, ein Farbendruck, aus mehreren übereinandergedruckten Farbenplatten. Unter dem ganzen Bilde aber liegt, in verschiedenen Abtönungen natürlich, die Grundfarbe, der sogenannte Fleischton. Diese wird in dem fertigen Bilde durch andere, grellere Farben

meist ganz verdeckt und ist nur dem Auge des Fachmannes kenntlich; sie ist aber nichtsdestoweniger die Grundfarbe, die wichtigste Farbe des Ganzen, denn nur durch sie und durch die mit ihr skizzierten Umrisse kommt das Bild zu Stande, sie ist es, welche die andern Farben harmonisch verbindet und zur Geltung bringt: die Grundfärbung, der Grund- und Urton des Litteraturbildes, das uns Bodmer's Schriften darbieten, ist französische Geschmacks- und Geistesbildung vereint mit der durch die französische Klassizität zum grossen Teil vermittelten und erneuerten Antike.

Irrig, oder doch nur auf rein äussere Momente gegründet, ist die Behauptung, der man so oft begegnet, dass Bodmer von England und Frankreich zugleich ausgegangen sei. Englands Litteratur lernte er erst kennen und würdigen, als er im Stande war, den englischen „Spectator“ zu lesen, als sich ihm die Schönheiten des „Paradise lost“ offenbarten. Was ihn für die englische Litteratur begeisterte, das, was ihn zum deutschen Vermittler derselben machte, hatte der Uebersetzer im französischen „Spectator“ der den „Discoursen“ zu Grunde liegt, gestrichen. Unrichtig ist ferner, wenn gesagt wurde, dass Bodmer das Verdienst zukomme, bei den Deutschen die englische Litteratur an Stelle der französischen zur Geltung gebracht zu haben. Er hat den englischen Einfluss nicht auf Kosten des französischen vermittelt, wohl aber mit Hilfe des letzteren. Milton und Addison machten dem Einwirken des französischen Schrifttums weder in den Werken Bodmer's noch in der deutschen Litteratur ein Ende. Klopstock hatte seinen „Messias“ noch nicht vollendet, als Wieland schon die „Drei Grazien“ gedichtet, nachdem er zuvor Shakespeare's Uebersetzer geworden, um kaum 10 Jahre darauf, noch zu Bodmer's Lebzeiten, das französischste aller deutschen Epen, den „Oberon“ zu schreiben. Und beide waren Schüler und Freunde

des Zürchers gewesen; beide waren Kinder ein und derselben Zeit, sie folgten nur verschiedenen litterarischen Strömungen.

Als Verfasser und Herausgeber der „Discourse“, die er dem „Spectator“ Addison's nachbildete, ist Bodmer ein wirksamer Popularisator des — französischen Geschmackes geworden. Aber auch in seinen späteren Schriften hat er der französischen Litteratur manchen fruchtbaren Gedanken entlehnt, das Verständnis derselben in Deutschland verbreitet und vertieft, und dadurch der gesamten geistigen Entwickelung seiner litterarischen Heimat wesentliche Dienste geleistet. Denn dort lag die fade, inhalts- und geschmacklose Dichtung an hochgradiger Anaemie darnieder. Frisches Blut that Not, neuer Nährstoff musste zugeführt werden.

Bodmer ist nicht der Schöpfer der Ideen, die er der deutschen Litteratur zugeführt hat. Er war ein fleissiger und gelehrter litterarischer Ableger fremder Gedanken, der sorgfältig „über die laufenden Kunstforderungen Buch geführt“. Einen solchen Mann brauchte jene Zeit. Dass sich Bodmer als origineller Reformator des deutschen Geschmackes aufspielte, müssen wir der hohen Meinung, die er von seiner litterarischen Mission hatte, zu Gute halten. Der eitle Gottsched war bescheidener; er ist sich klar bewusst, dass er in seiner „kritischen Dichtkunst“ nichts Neues bietet.

In Bodmer's kritisch-litterarischer Polemik, in dem Streite mit Gottsched, in der im XVIII. Jahrhundert auflebenden deutschen Kritik, sehe ich mittelbare Folgeerscheinungen der „Querelle des Anciens et des Modernes“. Bodmer und Gottsched befehden sich mit dem in diesem Streite verwerteten kritischen Material der Franzosen. Wie Gottsched, so beugt sich auch Bodmer vor dem Regelkatechismus Boileau's und Fontenelle's. Dem Zürcher aber war die reifere französische Poesie eine schätzenswerte Freundin, dem Leipziger eine knechtende Tyrannin.

Dass die Bedeutung des französischen Einflusses auf Bodmer's Schriften bisher übersehen oder unterschätzt wurde, dass der Autor der „Discourse“ als Bekämpfer des französischen Geschmackes in die Litteraturgeschichte eingegangen ist, dass man ihm nur für das dankte, was er für die Vermittlung englischer Geisteskultur gethan, dies alles begreifen wir gleich, wenn wir uns vergegenwärtigen, wie selbstverständlich es damals war, Frankreich zu bewundern und nachzuahmen, wie sehr dagegen sein Eintreten für die englische Dichtkunst neu, überraschend und Aufsehen erregend war.

Sein Verhältnis zur ausländischen Litteratur überhaupt und zur französischen im besonderen hat er selbst in einem hübschen und wahren — aber auch entlehnten Bilde gekennzeichnet, das ich in der kurzen Vorrede der „Neuen kritischen Briefe“ finde, und mit dem ich von diesem merkwürdigen und so einflussreichen Sammler internationaler Ideen scheiden will: „Der Verfasser“ so bekennt er dort „will gerne für einen nützlichen Kaufmann angesehen seyn, der zu den vornehmsten europäischen Nationen gereiset ist, und bey ihnen kostbare Waaren von Witz und Kunst gesammelt hat, welche er izt nach Hause bringt, und seinen Landsleuten überliefert, ihrem einheimischen Bedürfniss damit zu Hülfe zu kommen.“





6. Benjamin Constant's „Adolphe".

Ein westschweizerischer Wertherroman.

I.

er Weltroman „Werthers Leiden", der im Jahre 1774 zur Michaelismesse erschien, wurzelt in seinem Werden und Fortleben im litterarischen Erdreich der französischen Schweiz. Der Roman Goethe's und seine Schicksale sind aufs engste mit den malerischen, rebenumsponnenen Ufern der beiden westschweizerischen Seen verknüpft, die seit den Tagen Voltaire's und Rousseau's, jener Beherrscher des Geisteslebens im XVIII. Jahrhundert, zwei volle Menschenalter hindurch das ganze litterarische Europa, die internationale Salonbildung in fortwährender Spannung hielten.

Benjamin Constant ist nicht nur der letzte der aus der französischen Schweiz stammenden Gestalten von europäischem Ruf, sondern es bildet auch sein Leben und der Roman seines Lebens eines der merkwürdigsten Kapitel aus der Geschichte der Glanzepoche des helvetischen Westens, ein Kapitel, das sowohl den Litterarhistoriker, als auch den Psychologen vor eine fesselnde Aufgabe stellt. Dem ersteren möge zuerst gestattet sein, die lange Kette litterarischer Erscheinungen zu skizzieren, die einerseits das Leben und die Eigenart Benj. Constant's und seiner einzigen dichterischen That erklären helfen und

die uns andererseits einen Einblick in die wichtige Rolle gewähren, die jener kleine Landstrich zu den Füssen des Juragebirges in der Geschichte der empfindsamen Dichtung Frankreichs und Deutschlands so lange gespielt.

Dreizehn Jahre bevor sich der junge Praktikant beim Reichskammergericht zu Wetzlar seinen Liebesgram von der Seele schrieb, hatte ein Genfer in dem Roman „Julie ou la Nouvelle Héloïse", der ein noch nie dagewesenes Aufsehen erregte, eine neue Sehnsucht verkündet, das Evangelium der Gefühlsherrschaft. Er hatte Generationen das schrankenlose Walten des Individuums, des Ichs, Hunderttausenden empfindsamen Seelen schwärmerische Hingabe an die Natur gelehrt; er hatte das Signal gegeben zur Reaktion gegen das rationalistische XVIII. Jahrhundert. Rousseau's Saint Preux wurde der erste Typus des empfindsamen Liebhabers, des innerlich zerrissenen, mutlos hin- und herschwankenden Träumers. Von Rousseau, der seinerseits durch Richardson, den Schöpfer des psychologischen, bürgerlichen Romans, Anregungen empfangen, ging der junge Goethe aus, der von den Idealen und Gefühlen des grossen Schweizers ganz erfüllt war. Rousseau's „belle âme" ging durch Goethe's „Werther" nicht nur als „schöne Seele" mit den düster melancholischen Klagelauten des nordischen Barden Ossian in die deutsche, sondern auch in die Weltlitteratur ein. Werther, bei dem der englische Einfluss stärker hervortritt als in der Nouvelle Héloïse, ist subjektiver, wahrer als Saint-Preux; er ist der echtere Typus des durch unglückliche Liebe in dumpfer Zeitatmosphäre körperlich und seelisch zu Grunde gehenden Jünglings. Von Richardson's „Clarissa Harlow", Rousseau's „Nouvelle Héloïse" und Goethe's „Werther" ging die Weltherrschaft des Romans aus, die zuvor das Epos und dann Jahrhunderte lang das Drama inne hatte. Von da an pulsiert der Zeitgeist im Roman, von da an ist der Roman der Träger der herrschenden Ideen und Gefühle.

Englische und deutsche Dichtungen haben gemeinsam geholfen, den Boden in Frankreich für den von Rousseau vorbereiteten Wertherismus empfänglich zu machen. Dass Goethe für die grosse Masse der gebildeten Franzosen einzig und allein „l'auteur de Werther“ bedeutete und noch bedeutet, ist eine allbekannte Thatsache. Werther ist aber nicht nur das einzige populäre Werk des deutschen Meisters, sondern er hat auch in der französischen Kultur Spuren hinterlassen, wie vor ihm kein zweites Buch des Auslandes, vielleicht mit Ausnahme des spanischen Ritterromans „Amadis“. Der Held dieses zündenden Briefromans, der als synthetische Schöpfung eines Genies der ganzen zeitgenössischen Gefühlswelt poetischen Ausdruck lieh, blieb über 50 Jahre lang, um mit H. Taine zu reden „personnage regnant“ in der französischen Litteratur. Und zwar eroberte sich der Werther das französische Publikum schon in der ersten Epoche seines Siegeslaufes, als der klassizistische Geschmack in der Dichtung und vor Allem in der Kritik Frankreichs vorherrschte. Schon lange vor dem Ausbruch der Revolution waren alle Pariser Schöngeister im Banne des Wertherischen Weltschmerzes, der im Verein mit der Ossianschen Melancholie und Salomon Gessner's Schäferpoesie die um das Blutgerüst des Dr. Guillotin üppig wuchernde sentimentale Poesie des elegischen Zeitalters der französischen Litteratur eröffnete, jener Epoche, die der Gessnerjünger Jean-Baptiste Legouvé, der Vater des heute noch lebenden und rüstigen 95jährigen Dichters der „Adrienne Lecouvreur“, Ernest Legouvé, in seinem Gedichte „La mélancholie“ (1798) mit dem Verse beschrieb:

„Un cyprès devant elle, et Werther à la main“.

Hiermit ist die erste, die idyllische Epoche des französischen Wertherismus versinnbildlicht, in der Goethe's Held die „sentiments exaltés“ in Mode brachte, wie uns die Sachverständigste aller Zeitgenossen, Frau von Staël, versichert, die Epoche, in der

der Wertherismus mit der Pariser Schwärmerei für die Lyrik des Zürcher Theokrits zusammenfällt und die ihren Höhepunkt gegen Ende des XVIII. Jahrhunderts erreicht, da die „Jeune France", die romantische Jungmannschaft im blauen Rock und gelben Beinkleid Modedämchen im Kopfputz „à la Charlotte" anschmachteten. Tiefer gehend und tragischer gestaltet sich der Einfluss des Werther um die Wende des XVIII. Jahrhunderts und zu Beginn des XIX. Für die müde, enttäuschte, kraft- und willenlose junge Generation dieses Zeitalters, die Generation, die ringsumher Ruinen anstarren, der die Philosophie des XVIII. Jahrhunderts und die alles niederreissende Revolution alle religiösen, sittlichen, staatlichen und gesellschaftlichen Traditionen genommen, für das in Grabesgedanken und passive Traumwelt versunkene Menschenalter, wurde der Werther mehr als ein Modebuch, er wurde ein Kult. „Comme Jésus dans l'Imitation descend près du fidèle, ainsi le héros de toute tristesse s'approche de tous les solitaires, de tous les proscrits, de tous les malheureux, associa sa mélancholie à la leur, leur offrit le cordial de son désespoir et leur fournit un type d'imitation, un idéal vers lequel ils pouvaient tendre" (E. Montégut, Nos morts contemporains. p. 118). An Stelle des süsslich melancholischen Wertherismus trat nun die Wertherkrankheit, der später nach dem grossen englischen Dichter benannte und zum Teil auch von ihm genährte Byronismus, der Weltschmerz, jene geistige Seuche, die eines seiner späten Opfer, Alfred de Musset, also erklärte: „Das Volk, das 1793—94 durchgemacht hat, trägt zwei Herzenswunden mit sich herum. Alles, was war, ist nicht mehr; Alles, was sein wird, ist noch nicht. Sucht nirgends anders das Geheimnis unseres Wehs." Auf diese Epoche bezieht sich der Ausspruch Anatole France's, des grössten modernen Künstlers auf dem Gebiete des Romans: „depuis le coup de pistolet de Werther, l'amour est devenu une chose

tragique dont il convenait de mourir bruyamment . . ." Um die Oede im Innern zu vergessen, die trostlose Hoffnungslosigkeit zu betäuben, ergab sich die nervenkranke Jugend toller Vergnügungslust, um dann nur noch elender aus dem Sinnestaumel aufzuwachen. Und wiederum ein anderes Aussehen hat der französische Wertherismus während der Hochflut der Romantik Ende der zwanziger Jahre des vorigen Jahrhunderts. Jetzt wird der Werther, der inzwischen über ein Dutzend Mal übersetzt worden war, mehr denn je gelesen. Der Werther, der sich gegen die Satzungen der spiessbürgerlichen Gesellschaft auflehnt, dieser Werther ist der erkorene Held, der typische Liebhaber der bourgeois höhnenden Romantik. Er ist jetzt das Ideal und der berühmteste Vertreter der romantischen Liebe, der in allen Leihbibliothekromanen und verliebten Mädchenherzen sein Unwesen treibt, dafür aber aus dem Leben verschwunden ist, in der Wirklichkeit längst nicht mehr existiert.

Während die erste Phase des Wertherismus vor und während der Revolution kein Litteraturwerk von Bedeutung hervorbrachte und das Modebuch damals bloss ausgebeutet und stümperhaft nachgeahmt und kopiert wurde, finden wir in der zweiten hervorragende dichterische Schöpfungen im Gefolge des Goethischen Romans, u. a. auch Benjamin Constant's „Adolphe". In der dritten begegnen wir einer Menge, zum Teil sehr erfolgreichen Dramatisierungen und besonders dramatischen Travestieen des Werther, die nicht nur die Popularität desselben beweisen, sondern auch die Reaktion einer willensstarken, realistischen Zeit gegen die letzten Ueberbleibsel einer gefühlsduseligen Epoche kennzeichnen.

II.

In einem Briefe aus Genf an Frau von Stein spricht Goethe im Jahre 1779 sein Erstaunen darüber aus, dass

die Franzosen von seinem Werther bezaubert seien. Er habe das nicht erwartet. Der Werther-Enthusiasmus wäre ihm jedenfalls weniger erstaunlich vorgekommen, wenn er nähere Fühlung mit den schöngeistigen Kreisen der Westschweiz gehabt hätte, die so sehr vom Geiste Rousseau's erfüllt waren, dass die Wertherbegeisterung hier mehr als irgend wo anders eine natürliche Heimat und Pflegstätte finden musste. Vor allem in Lausanne und Neuenburg, wo das litterarische Leben, zumeist durch die eingewanderten französischen Elemente gefördert, früher rege geworden war, als in Genf, dem protestantischen Rom, wo man sich mehr für wissenschaftliche, religiöse und politische Litteratur interessierte. Während sich Neuenburg erst gegen Ende des XVIII. Jahrhunderts litterarisch hervorthat, blühten in Lausanne, wo im Jahre 1756 bekanntlich Voltaire geweilt und Theater gespielt, schon weit früher schöngeistige Salons, welche die wahren Brutstätten sentimentaler Poesie und Sitte wurden. Und doch kommt einer benachbarten deutschen Stadt, wo damals allerdings jeder halbwegs gesittete Bürger französisch sprach, das zweifelhafte Verdienst zu, die erste französische Wertheriade hervorgebracht zu haben und zwar noch ehe es eine französische Uebersetzung des Werther gab. Denn in Bern erschien im Jahre 1775 anonym das von einem gewissen Sinner verbrochene Drama „Les malheurs de l'amour", das sich stofflich eng und geistig gar nicht an das Original hielt, nichtsdestoweniger aber Gnade vor der deutschen Kritik, ja sogar auch mehrere Uebersetzer und schliesslich in einer freien Nachdichtung den Weg auf die deutsche Bühne fand. Westschweizer und Berner, die seit der Mitte des XVIII. Jahrhunderts die berufensten Dolmetscher der deutschen Litteratur waren, vermitteln auch zuerst den Werther. Die Tochter Necker's, die ihn als erste als ein grosses Zeitdokument von erhabener Schönheit hinstellt, ruft begeistert aus: „Quelle sublime réunion l'on trouve

dans Werther de pensées et de sentiments, d'entraînement et de philosophie“. In dem zweibändigen viel gelesenen Briefroman „Werthérie“ aus dem Jahr 1791 von Pierre Perrin, der wahrscheinlich auch Schweizer war, durchlebt die ebenso gefühlvolle wie unglückliche Heldin, Werthérie mit Namen, die ihre 16jährige Seele in die Dichtungen Sappho's, Gessner's und Rousseau's untertauchen lässt, ihren Liebesroman in Basel und in Höng bei Zürich. Der Schauplatz eines der erfolgreichsten französischen Wertherdramen, in dem Werther seiner Lotte, die mit ihm durchgegangen, überdrüssig wird und diese, damit er mit einer anderen glücklich werde, in den Tod geht, ist Appenzell! Auf Schweizerboden, in den Bergen des Jura schrieb der dem Hasse Bonaparte's entfliehende Charles Nodier, der bald darauf ein führender Romantiker werden sollte, im Jahr 1803 seinen „Peintre de Saltzbourg, journal des émotions d'un coeur souffrant“, der erste wahrhaft dichterische Niederschlag des Wertherismus in Frankreich, wenn wir von Chateaubriand's selbständigerem René absehen. Dieser tagebuchartige Roman ist ein charakteristischer Beleg für die Wertherstimmung jener Zeit aus der Feder eines Jünglings, für den Werther eine Religion war und der die Worte niedergeschrieben: „Ich erkläre mit Bitterkeit und Entsetzen: Werthers Pistolen und das Henkersbeil haben uns bereits dezimiert“. In der Schweiz, in ihren Bergen und bei ihren einfachen Menschen, sucht Sénancour, den religiöse Zerwürfnisse aus dem Vaterhaus vertrieben, nach einer freudlosen Jugend, Heilung für seine Melancholie. Er lässt sich im Kanton Freiburg nieder und heiratet, gerührt von ihrer Liebe, die „filia hospitalis“. In seinem dort entstandenen Roman „Obermann“ (1804), der später besonders durch eine von Sainte-Beuve besorgte Ausgabe zu einiger Berühmtheit gelangte, lässt der Rousseauschwärmer Sénancour den kränksten aller Wertherkranken Helden sein verlorenes, vergeblich nach

Frieden ringendes Dasein in trostlosen Briefen selbst schildern.

Es ist aber auch kein Zufall, dass die erste geniessbare französische Uebersetzung des Werther, die auch als erste illustrierte Ausgabe mit Titelvignetten von dem bekannten Kupferstecher Chodowiecki 1776 angeblich in Maestrich erschien, einen Schweizer zum Verfasser hatte, nämlich George Deyverdun, den vielgewanderten Freund des berühmten Historikers Gibbon, einen Litteraturbeflissenen, der sich in den schöngeistigen Kreisen Lausanne's hervorthat und der, nach seinen Erlebnissen zu urteilen, für die in der Vorrede zu seiner Wertherübersetzung ausgesprochene Forderung: „Le traducteur de Werther doit avoir un coeur sensible", das Nötige mitbrachte. Diese Uebersetzung, die grosse Verbreitung fand, wurde zu einer der unglückseligsten Verfratzungen des Werther missbraucht, betitelt: „le nouveau Werther, imité de l'Allemand". Dieses Machwerk, das im Jahre 1786 gleichzeitig in Neuenburg und Basel erschien, interessiert uns hier nur wegen einer der Basler Ausgabe beigefügten „Epître dédicatoire" des Verlegers Witel an Mad. de Charrière. Mit dieser bedeutenden Frau und talentvollen Schriftstellerin beginnt auch Neuenburg an der Litteratur der Westschweiz teilzunehmen, und mit ihr beginnt der Lebensroman Benjamin Constant's.[25])

III.

Agnès de Charrière, 1740 in Utrecht als Tochter des Gesandten Thuyll van Zuylen geboren, war mit einem schweizerischen Landedelmann unglücklich verheiratet, der allem Anscheine nach ihre schöne Seele nicht verstanden. Nachdem Frau von Charrière in Pariser und Lausanner Salons geglänzt, zog sie sich nach Colombier bei Neuenburg zurück und begann sich mit Erfolg als Schriftstellerin zu bethätigen. Als Frau von tiefer Menschenkenntnis und durch ihren relativ natürlichen, kräf-

tigen Stil, der vorteilhaft von dem damals beliebten psalmodierenden Predigerton abstach, übte sie mit ihren Schriften einen nicht unbedeutenden Einfluss aus. Eine ihrer Novellen, „Caliste“ (1784), in der sie nach eigenen Erlebnissen die Qualen eines enttäuschten Herzens erzählt und die das Vorbild zu Frau von Staëls „Corinne“ gewesen sein soll, wird von ihrem Biographen Philippe Godet sogar als eine Perle der französischen Litteratur gerühmt. In einem anderen autobiographischen Roman hat sie sich als eine Frau geschildert, der die harte Schule des Lebens keine Enttäuschung erspart hat, als ein verwirrtes Wesen ohne Illusionen, ohne festen Glauben irgend welcher Art, das weder durch Liebe noch ohne Liebe glücklich sein kann — „elle a eu de la vanité, mais le mépris et la connaissance des hommes l'ont corrigée“. Wir wundern uns daher nicht, in der erwähnten Widmung jener Wertheriade zu erfahren, dass sie mit ganzer Seele der grossen Werthergemeine angehört, dass es am Schlusse der „Epître dédicatoire“ heisst: „à qui pourrais-je m'adresser mieux qu'à vous, Madame, pour revivre avec gloire dans la postérité cette touchante victime de la vertu et de l'amour .... vous qui réunissez à cette sensibilité, qui est le plus beau don du ciel, la connaissance la plus profonde du coeur humain, et possédant toutes les vertus, savez les orner des plus rares talents“.

Frau von Charrière hatte im Jahre 1787 das Alter, in dem alltägliche Frauen gewöhnlich aufhören zu schmachten und sich anschmachten zu lassen, bereits hinter sich, als sich der 47jährigen in dem Salon Necker's in Paris ihr Schicksal in Gestalt eines hochaufgeschossenen, rotblonden Cherubims von 20 Jahren nahte, der sich damals, nach vollendeten Studien, in der Weltstadt nach Herzenslust austobte. Oder richtiger gesagt: es ereilte hier den jugendlichen Benjamin Constant das erste und typische Verhängnis seines Lebens, als ihn ein schlimmer Stern der geistreichen, immer noch stattlichen

holländischen Matrone aus Colombier in die Arme führte. Denn sie war die erste der beiden Frauen, deren Freundschaft so schwer auf seinem Seelenleben lastete.

An Benjamin Constant's verpfuschtem Leben und widerspruchsvollem Wesen tragen die schlechten Erziehung und eine verfehlte, unstäte Jugend die Hauptschuld. Das einzige, früh verwaiste Kind, das bei seiner Geburt im Oktober 1767 seiner Mutter, Henriette de Chandieu, das Leben kostete, wurde von seinem Vater, dem Baron Constant de la Rebecque, einem schweizerischen Obersten in holländischen Diensten, der Pflege zweier älteren Verwandten, seiner Grossmutter und Muhme überlassen, die es nach Kräften verzogen. Schon in seinen Kinderjahren begann das heimatlose Hin- und Herwandern. Der Knabe wuchs in der Fremde, in steter Umgebung von Erwachsenen und inmitten gesellschaftlicher Vergnügungen auf. Als Siebenjähriger ist er bei seinem Vater in Holland, einem verschlossenen Lebemann, der ihn durch einen Hauslehrer weiter erziehen lässt.

Seine altkluge Frühreife ist erstaunlich; wohl niemals hat ein Wunderkind Briefe geschrieben, wie der kleine 12jährige Benjamin. „Je me porte bien" berichtet er der Generalin von Chandieu, seiner Grossmutter „et je grandis beaucoup. Vous me direz que si c'est tout, il ne vaut la peine de vivre. Je voudrais qu'on pût empécher mon sang de circuler avec autant de rapidité et lui donner une marche plus cadencée. . . ." Und in demselben Schreiben, nachdem er erzählt, dass er Gesellschaften besuche, den Degen trage, die Vergnügungen der Welt aber gering schätze und nur lebhafte Freude am Hasardspiel habe — „je préférerais cependant passer quelques moments avec vous, chère grand'mère, car ce plaisir va au coeur et me rend heureux; il m'est utile! Les autres me passent par les yeux et les oreilles et laissent un vide que je n'éprouve pas, quand j'ai été quelques moments avec vous." Seiner Grossmutter hatte er schon zwei

Jahre zuvor, als Zehnjähriger, von einer kleinen Engländerin gleichen Alters erzählt, die er zuweilen sehe und dem Cicero vorziehe; sie bringe ihm den Ovid bei, den sie niemals gelesen und von dem sie niemals etwas gehört hat. Aber er finde ihn ganz in ihren Augen! Aus diesen Knabenbriefen spricht aber nicht nur eine geniale Frühreife, die ebenso verblüffend ist wie die Kunst musikalischer Wunderkinder, sondern auch ein zärtliches Herz, ein gutes, kindliches Gemüt, das leider ein Opfer des Frühlingsfrostes werden sollte. Den 13jährigen Kosmopoliten treffen wir, schon ganz sich selbst überlassen, als jungen Studiosen in Oxford; die akademische Bildung wird dann in Erlangen und in Edinburgh fortgesetzt und schliesslich in Göttingen beschlossen. In einem Alter, da andere sich noch auf Spielplätzen herumtummeln und für Cousinen schwärmen, führt er schon ein zügelloses, liederliches Abenteuerleben. Als er in seinem 20. Lebensjahr nach Paris kommt, um dort im Verkehr mit der grossen Welt, in den Salons und Boudoirs, mit den Modephilosophen und in den Vorlesungen des Kritikers La Harpe seine Kavalierbildung zu vollenden, war sein Ausspruch: „In meiner Jugend, als ich noch 16 Jahre alt war“ leider keine prahlerische Phrase, sondern traurige Wahrheit. Die schon in seiner Kindheit entwickelte und von seiner Umgebung noch gepflegte Eitelkeit, seine frühe Blasiertheit, das scharfe Auge des geborenen Psychologen, das besonders überall die Blössen und Schwächen aufdeckte und ihn hinter die Coulissen der oft so stümperhaft gespielten Daseinskomödie blicken liess, und seine durch Ausschweifung abgehetzten Nerven, rauben ihm alle Illusionen, untergraben all das Gute, Echte und Grosse, mit dem ihn die Natur verschwenderisch ausgestattet hatte. Kaum hat er das Mannesalter erreicht, beginnt er in seinem erst vor wenigen Jahren veröffentlichten „Journal intime“, eines der schönsten, aber auch betrübendsten menschlichen Dokumente des XIX. Jahrhunderts, sein

wirres Innenleben mit nie dagewesener, rücksichtsloser Wahrhaftigkeit blosszulegen und zu sezieren. In diesem Tagebuche offenbart sich im Spiegel seiner grossartigen Kunst menschlich-psychologischer Selbstbetrachtung sein rätselhaft vielspaltiges Wesen, sein Zweiseelenmenschentum, das er mit den Worten gekennzeichnet: „Il y a en moi deux personnes dont l'une observe l'autre, sachant fort bien que les mouvements convulsifs de douleur doivent passer".

Solcherart war der früh übersättigte, problematischste aller problematischen Menschen, der sich der reichlich doppelt so alten Frau von Charrière mit ungestümer Liebesbewerbung nahte, und um zum Ziele seiner Leidenschaft zu gelangen, nicht vor den üblichen Selbstmorddrohungen zurückschreckte, die nicht erfolglos gewesen zu sein scheinen. Acht Jahre lang dauerte die Freundschaft in wechselvollen Stadien. Die zärtlichen Gefühle Benj. Constant's aber — sola inconstantia constans — erloschen fast schon nach ebenso vielen Monaten. Ihr Liebesverhältnis war übrigens ein vorwiegend briefliches, da sie nur selten vereint waren. Aber auch, wenn sie unter einem Dache wohnten, schrieben sie sich in aller Herrgottsfrühe, von ihrem Bette aus, geistreiche und empfindsame Billets, die von der Dienerschaft von Zimmer zu Zimmer befördert wurden. In jenem Sommer des Jahres 1787, in dem dieser Roman begonnen, geht Constant, den sein Vater einheimsen will, mittellos nach England durch. Erschöpft von den Strapazen, gesundheitlich heruntergekommen, findet er dann in Colombier, im Hause seiner Freundin Unterkunft und Pflege. Hier verleben beide die wenigen glücklichen Monde ihrer Wahlverwandtschaft. Hier beginnt Constant, von Frau von Charrière geistig angeregt, fleissig an seinem gross angelegten Lebenswerke über die Quelle und Entwickelung der Religionen zu arbeiten. Dann wird er, einem Machtworte seines Vaters gehorchend, im Jahre 1788 „gentilhomme

ordinaire" und muss in der Residenz Herzog Karls von Braunschweig den geistreichen Höfling spielen, wofür er sich in seinen Briefen und Tagebüchern rächt, indem er die ganze Lauge seines ätzenden Spottes über seine höfische Umgebung ergiesst. Anfangs überschüttet er seine Freundin am Neuenburger See mit liebevollen Briefen; sehr bald aber erkalten die warmen Gefühle; sie wird für ihn die „geistreichste Frau" „qui a plus d'esprit qu'il n'en faut pour faire trembler la moitié de la Germanie". Er berichtet ihr mit cynischer Offenheit über seine Leiden und Freuden, — auch die unerlaubten, und verletzt die sich dem 50. Lebensjahre bedenklich nähernde Freundin aufs empfindlichste.

Nachdem sein Herz an einigen Kolleginnen am Hofe vorübergehend Feuer gefangen, begeht dieser geistreiche Frauenkenner eine ungeheure Dummheit. Er heiratet aus lauter Langweile eine reizlose, unbegüterte, nicht mehr junge Baronin, die es in allerkürzester Zeit fertig bringt, ihn steinunglücklich zu machen, und von der er sich nach einigen Jahren scheiden lässt, da sie es noch obendrein mit der ehelichen Treue nicht genau genommen. Auf Gemütszustand und Charakter Constant's, der nun jeden sittlichen Halt verliert, wirken die aufregenden und hässlichen Erlebnisse nachteilig ein; nicht minder aber auch der Pessimismus, die herbe Weltanschauung Frau von Charrière's, deren Einfluss er sich noch immer nicht entziehen kann. Schwer büsste der Mann, den ein Zeitgenosse „le plus pervers des hommes avant trente ans" genannt, für die rasch verbrauchte Jugend. Und wie der Hilferuf eines Verzweifelnden, wie der Aufschrei eines Menschen, dem die Seele in der Herzensöde zu ertrinken droht, klingen seine Worte: „Je veux devenir confiant, crédule, enthousiaste et faire succéder à ma vieillesse prématurée qui n'a fait que tout décolorer à mes yeux une nouvelle jeunesse qui embellisse tout et me rende le bonheur".

Dies Glück, das ihm wieder die Jugendfrische und -Freude und den Herzensfrieden spenden sollte, glaubte Constant, der Braunschweig und seinen Hofdienst, aus dem er sich willig hinausintriguieren liess, im Jahr 1794 verlassen und sich nach der Schweiz begeben hatte, im Spätsommer auf der Landstrasse zwischen Genf und Lausanne gefunden zu haben. Dort begegneten sich nämlich zum ersten Male der 27jährige Constant, damals noch „ein eleganter Mann von hohem Wuchs, rotblonden Locken und feinen Zügen, über welchen noch ein Hauch von Unbefangenheit wie ausgegossen lag, der nichts von der inneren subtilen Korruption verriet" (Lady Blennerhasset) — und die um 1½ Jahre ältere, üppige Frau von Staël, die genialste Frau ihrer Zeit. Constant, den die Tochter Necker's später einmal „le plus grand des hommes distingués" nannte, kam zur guten Stunde. Die ungemein lebhafte Frau, die eine Vernunftsehe an einen ungeliebten Gatten kettete, lebte mit ihrem abgöttisch verehrten Vater in Coppet. Sie hatte vor kurzem nicht nur den Schmerz gehabt, ihre Mutter zu verlieren, sondern es war ihr auch durch einen treulosen Freund, der ihrer bald überdrüssig geworden, schwere Kränkung widerfahren. Constant, der zuvor über die Schriftstellerin gespottet, ward nun sofort bei der ersten Begegnung Feuer und Flamme für die berühmte Frau, die ihn vor Allem durch die magische Gewalt ihres Geistes bezauberte. Er kennt jetzt kein grösseres Glück auf Erden, als in ihrer Nähe weilen zu dürfen. Neues Hoffen erfüllt sein Herz. Mit entzückter Bewunderung sieht er zu seiner geistsprühenden Landsmännin empor: „C'est un être à part, un être supérieur, tel qu'il s'en rencontre peut-être un par siècle". Der Roman Charrière-Constant ist nun zu Ende — es beginnt der längere, freud- und leidvollere: Staël-Constant. Constant verlässt mit dem ersten das XVIII. Jahrhundert und tritt mit dem zweiten in geistige Gemeinschaft mit dem neuen.

Auch Frau von Staël's Liebe hat dieser verführerische Frauenheld rasch erobert. Obgleich von grundverschiedenem Charakter, halfen doch mancherlei gemeinsame Berührungspunkte diese beiden ausserordentlichen, hochbegabten Menschen geistig zusammenzuführen und aneinanderzuketten. Vor allem die gleichen schmerzlichen Erinnerungen, dann die gleiche protestantisch-schweizerische Herkunft. Sie sind beide Westschweizer „épanouis par la France“ (Marc Monnier), beide zugleich Kinder des XVIII. und Vorbereiter des XIX. Jahrhunderts, beide Jünger Voltaire's und Rousseau's, mit denselben politischen Idealen, die sie aus England bezogen, von demselben Hass gegen den grossen Korsen beseelt; und endlich sind beide hochempfindsame, überschwengliche Naturen, erfüllt von dem Geiste Werthers, von dem Frau von Staël einmal sagte: „Ce livre a fait époque dans ma vie“. Und so wurden sie denn ein Geist und eine Seele — und das blieben sie auch noch Jahre lang, nachdem ihre Herzen schon auseinandergegangen waren. Constant bildete gleichsam den Rahmen, durch den die geistige Individualität Frau von Staël's erst recht zur Geltung kam.

Constant lebt mit seiner Freundin vorübergehend in Paris und spielt in ihrem Salon, in dem neben anderen Berühmtheiten Talleyrand, Barante und M. J. Chénier verkehren, den zärtlich galanten und eifersüchtigen „cavaliere serviente“. Dann verbringen sie ein Jahr zusammen in Coppet, wo zuweilen auch Herr von Staël seine Aufwartung macht. Im Frühling des Jahres 1797 sind sie wieder in Paris, wo nun das Haus Frau von Staël's der Mittelpunkt der Opposition gegen Bonaparte wurde, die seiner leidenschaftlichen Hasserin im Jahre 1803 die Verbannung eintrug. Inzwischen hatten sich aber schon drohend dunkle Wolken über ihrem Liebeshimmel zusammengezogen. Es zeigte sich nur zu bald, dass Constant's Herz nichts mehr zu geben vermochte, dass er ein Gefühlsbankbrüchiger, dass er weder in

Liebesbanden, noch ohne dieselben eines dauernden Glückes fähig war. Die erste tiefe Entfremdung trat ein, als durch den Tod des Herrn von Staël der Heiratsgedanke auftauchte, gegen den sich Frau von Staël ablehnend verhielt, sei es, dass sie die Erfahrungen, die sie in ihrem freien Bunde gemacht, abschreckten, sei es, weil sie ihren berühmten Schriftstellernamen nicht opfern wollte. Jetzt erst gelangen wir zu den spannenden, bewegten Kapiteln des Liebesromanes dieser Beiden, die trotz der unerquicklichsten Auftritte, der heftigsten Scenen, trotz lang andauernder Zerwürfnisse und Trennungen, doch nicht von einander lassen konnten. Vergebens sucht Constant die Fesseln zu sprengen — Mitleid, Bewunderung, Gewohnheit und wohl auch, als Erkorener der Weltberühmten, Eitelkeit, gewinnen immer wieder die Oberhand und ketten ihn an ihre Seite. So verlebt er 1803|4 Monatelang mit ihr in Weimar, im täglichen Verkehr mit den dort versammelten geistigen Koryphäen Deutschlands. Vielleicht weil ihm der Impresario-Beigeschmack seiner Rolle unbehaglich wurde, jedenfalls aber, weil er sich nach Unabhängigkeit, nach Befreiung von seiner überschäumenden perpetuum-mobile-Gefährtin sehnt, reist er allein in die Schweiz, um gleich darauf, als Frau von Staël's Vater starb, von Mitgefühl getrieben, zur trostlosen Tochter zu eilen. Und abermals sind sie in Coppet vereint, bis Frau von Staël ihre Reise nach Italien antritt, wo der Plan ihres dichterischen Meisterwerkes „Corinne" zur Reife gelangte, in dem sie ihr eigenes Innere enthüllte und ihren wankelmütigen Freund in dem herzensnüchternen Lord Melvil portraitierte. Und ein Jahr darauf, obgleich Constant inzwischen dem qualvollen Sterben Julie Talma's, der geschiedenen Gattin des grossen Tragöden, beigewohnt, in der er seine „einzige wahre Freundin" betrauerte, obgleich er in seinem „Journal intime" in allen Tonarten über seine Abhängigkeit seufzt — „je suis las de l'homme-femme dont la

main de fer m'enchaîne depuis 10 ans“, trotz alledem finden wir ihn im Winter 1805 doch wieder bei seinem „schönen Gewitter“ (bel orage), wie er Frau von Staël gelegentlich betitelte, in Coppet, wo auf der kleinen Hausbühne — und im Boudoir — Tragödien und Tragikomödien aufgeführt wurden. Zweifelsohne waren die stürmischen Scenen zwischen den beiden Liebesmüden dramatischer und wurden auch leidenschaftlicher gespielt, als die einstudierten, klassischen Theaterstücke.

Da erneuert Constant in Paris die Bekanntschaft einer jener Hofdamen, denen er vor Jahren in Braunschweig die Kur gemacht, einer Fräulein von Hardenberg, die es in der Zwischenzeit bis zur zweimal geschiedenen Frau gebracht. Er bildet sich ein, in sie verliebt zu sein; jedenfalls sieht er hier einen rettenden Ausweg. Nachdem er abermals lange geschwankt und einen schweren Kampf mit seinem Gewissen und mit seinen Erinnerungen ausgefochten, heiratet er jene unbedeutende Dame — hinter dem Rücken seiner langjährigen Freundin in Coppet. Aber trotzdem brach er erst drei Jahre später alle intimen Beziehungen zu Frau von Staël ab, und vielleicht wäre es niemals so weit mit ihnen gekommen, wenn ihn seine Gattin nicht durch einen Selbstmordversuch aufgeschreckt und zur Besinnung gebracht hätte.

Sechzehn Jahre nach jener ersten Begegnung auf der Landstrasse nach Coppet, wiederum am Genfersee, am 1. Mai 1811 zu Lausanne, nehmen ihre Herzen zum letzten Male Abschied von einander, und sechs Jahre nach diesem Scheidetage wachte Benj. Constant tiefbewegt am Sarge seiner grossen Freundin, die nun eine stille Frau geworden, der der Tod endlich Ruhe und Frieden gegeben.

In jenen Tagen qualvollen inneren Zwiespalts aber, kurz vor seiner zweiten Heirat, in demselben Jahre, da Frau von Staël's „Corinne“ erschien, schreibt er in seinem „Journal intime“ die Worte nieder: „Je vais commencer

un roman qui sera mon histoire", und weiter unten lesen wir: „J'ai fini mon roman en quinze jours".

IV.

Gemeint ist damit sein Roman „Adolphe", den er damals und später des öftern in litterarischen Kreisen vorlas, aber erst 9 Jahre später, im Jahre 1816, in London veröffentlichte. Wir kennen schon den Inhalt, die psychologischen Probleme des Romans, da er hier in der That seine eigene Geschichte erzählt. Er behandelt das Motiv von den kurzen Freuden, von dem endlosen Ueberdruss und der qualvollen Reue; er erzählt von den unglückseligen Erlebnissen zweier bejammernswerter Menschen, eines Jünglings, der, um seinem Leben einen Inhalt zu geben, der Geliebte einer Frau wird, die einem andern angehört, ihrer überdrüssig wird, nachdem sie ihm zu Liebe Kinder und den häuslichen Herd verlassen, der nun in langem Kampf mit seinem Gewissen liegt, zwischen Freiheitsdrang und mitleid- und reuevoller Rücksicht schwankt. Der Tod, der sie von Kummer und Gram erlöst, bringt ihm wohl die ersehnte Freiheit, nicht aber das Glück.

Dass Benj. Constant im „Adolphe" seine Geschichte geschrieben, dass er in dem Helden ein schonungsloses Bildnis seines ureigenen Wesens gegeben, dass die Dichterin der „Corinne" für die Heldin Elléonore Modell gestanden, war damals, und zwar nicht nur in eingeweihten Kreisen, ein öffentliches Geheimnis. Nur sie selbst, Frau von Staël, auf deren Tod Constant nicht gewartet, that wenigstens so, als fühle sie sich nicht getroffen. Sie erklärte nicht nur, dass „Adolphe" der originellste und rührendste Roman sei, den sie je gelesen, sondern sie machte sogar bei ihren Freunden und Bekannten Propaganda für das Buch, so z. B. bei Byron, der in seinen Memoiren berichtet, dass er es auf die Aufforderung der Frau von Staël hin gelesen. Sismondi dagegen, der be-

kannte Genfer Historiker, der mit den beiden Helden des Romans eng befreundet war, bekennt, dass er noch niemals ein Selbstportrait von so verblüffender Portraitähnlichkeit gefunden. Obgleich Constant bei der Schilderung Elléonore's alle äusseren Erkennungszeichen und zum Teil auch die Lebensverhältnisse geändert, so sei doch die innere Aehnlichkeit mit dem ihm und so vielen anderen genau bekannten Seelenkonflikt so auffallend, dass alle Verkleidung nutzlos sei. „Cette apparente intimité, cette domination passionnée, pendant laquelle ils se déchiraient partout ce que la haine et la colère peuvent dicter de plus injurieux, est leur histoire à l'un et à l'autre“. Eine Reihe äusserer Zuthaten, ja auch Charakterzüge weisen darauf hin, dass Constant von allen seinen Freundinnen Züge für seine Heldin entlehnt, wie er denn auch die hier geschilderte Liebesgeschichte eigentlich zweimal erlebt. So stimmt z. B. Elléonore's Mangel an geistiger Ueberlegenheit natürlich nicht mit dem Staëlschen Vorbild, wohl aber erkennen wir hier seine zweite Gattin. Bei der Schilderung der äusseren Gestalt und der gesellschaftlichen Stellung Elléonore's halfen ihm die Erinnerungen an die Tage, da er in Paris mit einer eleganten Dame befreundet war, die Chateaubriand mit dem Worte „la dernière des Ninons“ gekennzeichnet. Die letzten Augenblicke Elléonore's erzählt er ganz ähnlich, wie die Julie Talma's in seinem Tagebuche. Und die Freundin, die es in dem Roman unternimmt, Elléonore und Adolphe wieder zusammenzuführen, ist auch der Wirklichkeit entnommen. Es ist niemand anders als Mad. de Récamier, die „professional beauty“ der Napoleonischen Glanzzeit, an deren kalter Schönheit und Koketterie die Leidenschaft des alternden Constant später so jämmerlich scheitern sollte. Durch dies Zusammentragen von verschiedenen Zügen hat nur bei Elléonore die Einheit der Zeichnung gelitten. Die Elléonore, die im II. Teil des Romans als stille, leidende Dulderin er-

scheint, passt nicht zu der Elléonore mit dem stürmischen, leidenschaftlichen Wesen des I. Teils, die eben dem „bel orage" nachgebildet ist. Hier durchbricht die Wirklichkeit, die wahre Heldin die Maske der Dichtung. Aus einem Guss jedoch und weit interessanter fiel der Liebhaber aus. Constant hat hier mit grossem Freimut und höchster Kunst sein getreues Abbild geschaffen, den ganzen geistigen Menschen ohne Verbrämung mit falscher Sentimentalität, Benjamin Constant, wie er leibt und lebt. Der Auflösungsprozess, das Absterben seiner Liebe ist der eigentliche Gegenstand des Romans, wie dies schon Georg Brandes in einem der ideenreichsten Abschnitte seiner „Hauptströmungen" dargethan.

Spontan aus dem innerlich und äusserlich Durchlebten hervorgehend, steht B. Constant's Seelenbeichte in Bezug auf Wahrhaftigkeit weit höher als J. J. Rousseau's „Confessions". Adolphe, der in dem Roman erklärt, er habe sich aus moralischen Gründen entschlossen, mit seinen verborgensten Gefühlen ins Gericht zu gehen, hält Wort und entrollt vor unserem geistigen Auge in einer Reihe von Augenblicksbildern, die unter dem Blitzlicht eines grell beleuchtenden Verstandes auf die Platte geworfen sind, die ganze Tragödie seines Gewissens. Zugleich sucht er damit zu beweisen, — und dies ist die soziale Moral des Buches — dass sich die Gesellschaft an denen rächt, die ihre Gesetze missachten. Diesen moralischen Gehalt giebt sogar die bucklige, bissige Base Constant's, Rosalie, zu, die ihrem Vetter, wo sie nur konnte, am Zeug flickte und stets mit einem boshaften Worte zur Hand war, indem sie gesteht: „je crois qu'il est peu de romans d'une moralité aussi profonde". Als taktvoller Mensch und als ehrlicher Künstler hat Constant nichts gethan, um uns sein Ebenbild sympathisch zu machen. Alle Sympathien fliegen der unglücklichen Elléonore zu, während der Leser dem anscheinend so herzlosen Adolphe seine ganze Entrüstung zuwendet. Wie im Leben so hat

er auch im Roman seiner Heldin die dankbare Rolle überlassen und nur sich selbst angeklagt. Doch mag uns auch Elléonore im Leben und im Roman sympathischer erscheinen, bedauernswerter ist sicherlich Adolphe gewesen. „C'est un martyre" sagt Paul Bourget in seinen „Mensonges" (p. 535) „que de souffrir ce qu'il faut souffrir pour s'arracher des entrailles Adolphe ou Manon." Die wahre tragische Gestalt des Romans ist Adolphe; er ist es, den Schuld und Unglück zu Boden werfen, er, den sein Gewissen, sein von Mitleid gequältes Herz daran hindern, als Herrenmensch über ein zuckendes Herz hinwegzuschreiten und dann Schmerz und Reue, nach klassischem Muster, durch eine befreiende dichterische That auszulösen. Das Mitleid wenden wir dem Manne zu, dem der Gefühlsfrost das Herz erstarrt, der einer kurzen Leidenschaft wegen, eine unduldsame, tyrannische Liebe ertragen muss.

V.

Wodurch nun wurde diese eigenartige Schöpfung epochemachend in der Geschichte des französischen Romans? Einmal, weil Constant hier das Seelenleben seines Helden mit einem Scharfsinn analysiert und mit einem Realismus beschreibt, wie dies vor ihm noch kein Dichter gethan. „Adolphe" steht darum an der Spitze des modernen psychologischen Romans, er ist das erste Meisterwerk der psychologischen Analyse, das Werk, das den Flaubert, Paul Bourget und Anatole France den Weg gewiesen. Benjamin Constant hat in seinem „Adolphe" einen Menschentypus geschaffen, den die moderne psychiatrische Litteraturkritik als den Typus des Neurasthenikers bezeichnen würde; das ewig wahre Bild vom haltlosen Manne, den das Leben besiegt. Er hat ferner vor Balzac und vor Dumas fils und vor Alph. Daudet, dem Dichter der „Sappho", einen ebenso wahren als neuen Frauentypus in die Litteratur eingeführt, — die

30jährige Frau, den Seelenkampf und die Liebesnot des reifen Weibes, das das Leben schon kennt; das Weib, das sich verzweifelt an die verjüngende Liebe klammert, das Weib, das durch aufopfernde Liebe in letzter Stunde ein verfehltes Leben sühnen und adeln will; die grosse geheimnisvolle unendliche Liebe verkörpert, die alles hingiebt, Ehre, Glück und Leben, die nur dem Weibe gegeben ist, das allein das Recht hat, mit der sterbenden Elléonore zu sagen „l'amour est toute ma vie". Und endlich brach Benjamin Constant auch vollständig mit den hergebrachten Romanmotiven. Denn im „Adolphe" steht nicht, wie ich schon andeutete, die leidende Heldin im Vordergrund des Interesses, nicht ein Verlassener oder eine Verlassene, ein Glücklicher oder eine Glückliche, sondern jemand, der nicht im Stande ist, Liebe zu erwidern. Constant hat als erster in einem Roman gezeigt, dass das Nichtliebenkönnen ebenso tragisch ist, wie das Nichtgeliebtwerden.

Das von mir eingangs skizzierte Stimmungsmilieu jener Epoche der Empfindsamkeit im Dichten und im Leben, ferner der Einfluss, den der Wertherismus auf die in dem Romane portraitierten Hauptpersonen ausgeübt, diese Momente würden nicht genügen, um Benjamin Constant's „Adolphe" zu den französischen Prosawerken zu rechnen, deren Stammbaum auf Werther's Leiden zurückzuführen ist. Wenn aber auch hier natürlich von einer direkten Beeinflussung, einer unkünstlerischen Anlehnung, wie dies bei andern Wertheriaden der Fall ist, nicht die Rede sein kann, so berechtigt uns doch, auch abgesehen von einigen symptomatischen Erscheinungen, die im Zeichen Rousseauschen und Wertherischen Geistes stehen, mit die Hauptttendenz, das, was man die Moral des Buches nennen darf, den „Adolphe" zu „den glänzendsten Meteoriten zu zählen, den der Werther-Komet" auf seiner langen Wanderung durch die Weltlitteratur zurückgelassen. Denn wie im Werther, wird im „Adolphe" der vergebliche Kampf des Einzelnen gegen

die Gesellschaft geschildert, der tragische Konflikt zwischen der Liebe, die ihre eigenen Wege gehen will, und der siegenden bürgerlichen Moral. Daneben finden wir einige charakteristische Eigenschaften Werthers: pessimistische Weltanschauung, Menschenscheu und unentschlossenen, schwankenden Charakter, auch im „Adolphe“ wieder.

Wenn wir noch einiges von dem, was die beiden Romane trennt, anführen wollen, so muss vor Allem gesagt werden, dass der reine, keusche Glanz, in dem Goethe's grosses Jugendwerk erstrahlt, der Dichtung Constant's, über der eine drückende, beklemmende Luft liegt, ganz fehlt. An Stelle der hehren poetischen Schönheiten Werther's, tritt im „Adolphe“ die realistische, wortkarge, unerbittlich analysierende Psychologie, die keine Rücksicht auf den Leser, keine auf den Autor nimmt, die bloss wahr sein will. Dort die hochpoetische Sprache, das reiche, schwärmerische Gefühlsleben der begeisterten, unverdorbenen Jugend, hier der sichere Scharfblick des reifen Mannes. Dort poesievolle Melancholie, hier die tragische Wahrheit, verkörpert in einer Gestalt, die fast alle weltschmerzlichen Regungen der bisherigen Werther in sich vereinigt, und „in einer Schöpfung mit einem Einblick in das menschliche Herz geschrieben“ wie sich Franz Grillparzer in seinem Tagebuche (11. März 1829) ausdrückt „der denjenigen schaudern macht, der sich in einer ähnlichen Lage befunden hat oder befindet“.

Ich habe mir die Aufgabe gestellt, die litterarische und biographische Vorgeschichte eines Romans zu beleuchten, den nicht nur die fähigsten Kritiker der Romantik, Sainte-Beuve und Gustave Planche, sondern auch neuerdings die internationale Kritik, in Frankreich insbesondere die Dichter-Kritiker Paul Bourget und Anatole France zu den Meisterwerken zählen, die ihr Jahrhundert überleben; ich habe mir vielleicht vergeblich Mühe gegeben, für den Autor, den Menschen Benjamin Constant

nicht nur Interesse, sondern auch ein wenig Sympathie zu erwecken.

Dass B. Constant nicht bloss allzu fleissig mehr oder weniger geistige Wahlverwandtschaften pflegte, in 14 Tagen den Roman seines Lebens hingeworfen hat und dann gestorben ist, das habe ich ja schon durchblicken lassen. Der vergleichende Litterarhistoriker hätte noch von dem ersten modernen Kosmopoliten grossen Stils, dem einflussreichen Vermittler der deutschen und englischen Litteratur, dem Uebersetzer und Verballhorner des „Wallenstein", dem Träger deutscher Geistesbildung reden können, von dem Planche sagte: „il a donné à l'érudition allemande une forme élégante et populaire"; der Historiker würde noch von der glänzenden, bewegten politischen Laufbahn Constant's, von den mutigen und zündenden Reden, Flugschriften und Zeitungsartikeln des Parlamentariers und Journalisten berichtet haben, in dem Frankreich den Begründer und Vorkämpfer des politischen Liberalismus, den unermüdlichen Verteidiger schrankenloser Pressfreiheit ehrt; der Philosoph wäre noch Aufklärung schuldig über das grosse Lebenswerk Constant's „De la religion considérée dans sa source, ses formes et ses développements", das er erst kurz vor seinem Tode vollendete. Und endlich hätte auch der Biograph seines unheimlich bewegten Lebens noch die merkwürdigsten Dinge zu erzählen gewusst, als da sind: durchspielte Nächte, die ihn oft zu ruinieren drohten; zahlreiche Duelle, das letzte vor Allem, das er noch als gelähmter alter Mann, im Armstuhl sitzend, ausfechten wollte, und dergleichen mehr.

All dies aber war nicht meines Amtes — und all dies ist schon vergessen. Nur nicht seine Prosadichtung, das kunstvolle Seelenbild „Adolphe", das in der trefflich übersetzten und eingeleiteten deutschen Bearbeitung Joseph Ettlinger's kaum hundertundfünfzig Seiten umfasst.





7. Gottfried Keller in der Pariser Sorbonne.

Mit gar wunderlichem Ausdruck muss der Dichter des „Grünen Heinrich“ am 29. Juni des Jahres 1899 aus den Gefilden der Seligen auf eine kleine Schar von Franzmännern herabgesehen haben, die sich an jenem Tage, in der Hochburg der französischen Wissenschaft, in der Pariser Sorbonne, an die vier Stunden über ein grosses 500-seitiges Buch berieten, auf dem folgendes, schwarz auf blau, zu lesen war:

Gottfried Keller
sa vie et ses œuvres
Thèse
présentée à la Faculté des Lettres de l'Université
de Paris
par
Fernand Baldensperger
Maître de conférences à la faculté des Lettres
de l'Université de Nancy.

Gottfried Keller hat bekanntlich einmal mit komischem Entsetzen die ironische Bemerkung gemacht, er werde im ersten Jahre des neuen Jahrhunderts der Gegenstand einer jener Dissertationen werden, mit denen man Menschen und Dinge zu beglücken pflege, die schon

der Vergangenheit angehören. Er dachte natürlich an deutsche Universitäten, wo ein Dichter seit mindestens hundert Jahren begraben und womöglich vergessen sein muss, um für wissenschaftliche Behandlung reif zu sein. Dass er, der Zürcher Staatsschreiber und Dichter, noch in seinem Jahrhundert, in Paris, dem gelahrten Kollegium der Sorbonne, in einem stattlichen Bande überreicht werde, das wäre ihm selbst in den tollsten Traumphantasieen nicht eingefallen. Hätte es aber einer gewagt, ihm zu prophezeien, dass die erste grosse litterarische und psychologische Studie seines Lebens und seiner Werke aus einer französischen Feder fliessen werde, so wäre dem Unvorsichtigen mit einem derben Worthiebe heimgezahlt worden, das an Kellerscher Klarheit und bündiger Kürze nichts zu wünschen übrig gelassen!

Nun, genau besehen, ist dies litterarische Wunder doch nicht gar so gross — es lässt sich wenigstens zum Teil auf die natürlichste Weise erklären. Schon der Name des Autors, mit dem gut elsässisch-schweizerischen Klang, hilft uns das Rätsel dieser seltsamen litterarischen Erscheinung lösen. Und einen weiteren Aufschluss geben uns Namen und Herkunft der Professoren der Sorbonne, die über Baldensperger's Buch zu Gericht sassen. Es sind gewiss gute und echte Franzosen, diese elsässischen Gelehrten, aber wären sie es mehr als sie es sind, so hätten sie eben von G. Keller keinen Pfifferling verstanden. Aber auch wenn wir eine französische Doktor-Dissertation begreifen können, so bleibt uns unbenommen, der „Faculté des Lettres de Paris“ unsere freudige Ueberraschung und hohe Anerkennung auszusprechen — denn, um es offen herauszusagen, in Deutschland (die Schweiz nehme ich natürlich aus) hätte man so ziemlich an jeder Universität einen Doktoranden, der einen so modernen Stoff erwählt, mit dem weisen Spruche nach Hause geschickt: „Für die Wissenschaft kommt bei einer Studie über einen kaum erst begrabenen

Dichter nichts heraus; dergleichen müssen wir der Nachwelt überlassen.“ Möglich, dass die Nachwelt jenseits der nationalen Grenzpfähle beginnt!

* *
*

Baldensperger, damals Extraordinarius der deutschen und englischen Sprache und Litteratur in Nancy, — jetzt ist er Professor der vergleichenden Litteraturgeschichte in Lyon — hat die Heimat, das Volk G. Keller's, die Werke und das Leben des Dichters an Ort und Stelle studiert. Er verbrachte den Winter 1893—94 in Zürich, wo er fleissig litterarische Kollegien besuchte, einige Freunde Keller's kennen lernte und besonders auch mit Professor Bächtold verkehrte. Hier, an der Quelle, in der Stadtbibliothek, die den litterarischen Nachlass und die Bibliothek Keller's aufbewahrt, sammelte er das reiche Material, das er aber erst zu verarbeiten begann, als der dritte und letzte Band von Bächtold's: „G. Keller's Leben: Seine Briefe und Tagebücher“ erschienen war. Aus Zürich ist auch das erste Gedicht seiner Sammlung „Mezza voce“ datiert, in der sich neben eigenen poetischen Gaben formschöne und verständnisinnige Nachdichtungen deutscher Lyrik befinden. Diese und besonders die Uebersetzungen einiger Gedichte Keller's entstanden wohl alle in jenen Zürcher Tagen. Ich begrüsste damals in diesem geistesverwandten Dolmetscher deutscher Lyrik den Jünger des hochbegabten Ed. Schuré, den würdigen Nachfolger der Schweizer Amiel und Marc Monnier und besonders seines Landsmannes Xavier Marmier.[26]) Baldensperger war also wohl vorbereitet, um die für einen Franzosen so schwierige Aufgabe glücklich zu lösen, um dem Dichter seiner Wahl gerecht zu werden. Es fehlten vor allem nicht die geistigen Bande zwischen dem Dichter und seinem Biographen. Als Gelehrter erforschte Baldensperger Keller's Leben und Schaffen; er beschrieb es als seelenkundiger Dichter.

Unser Autor ist nicht der erste Franzose, der es versucht, ein Gedicht G. Keller's poetisch nachzubilden. Diese Ehre gebührt dem Genfer Amiel, der in seine „Rhythmes nouveaux“ ein Waldlied Keller's aufgenommen. Sonst hat Keller's dichterische Muse keinen französischen Dolmetsch gefunden. Aber auch der Meister der deutschen Novelle blieb, bis vor kurzem wenigstens, in Frankreich so gut wie unbekannt, da die vereinzelten Versuche einiger westschweizerischen Uebersetzer nicht über die Grenzen, d. h. bis nach Paris zu dringen vermochten. Im Jahre 1864 erschienen in „La Suisse“ einige Uebersetzungen der Novellen Keller's, und in demselben Jahre in Neuenburg von James Guillaume „Les Gens de Seldwyla“. Den Anfang aber hatte die seit 1858 in Strassburg erscheinende „Revue Germanique“ gemacht, die von den für die deutsch-französische Geistesvermittlung hochverdienten Elsässern Ch. Dollfuss und A. Nefftzer (dem späteren Gründer des „Temps“) geleitet wurde. In dem ersten, durch einen Brief von E. Renan eingeleiteten Bande dieser Zeitschrift erschien „Roméo et Juliette au village“. Diese Uebersetzung liegt wohl der in den letzten Jahren veröffentlichten Ausgabe der „petite collection Chardon bleu“ zu Grunde. „Das Fähnlein der sieben Aufrechten“ hat es am weitesten in Frankreich gebracht. Die Novelle fand drei Uebersetzer und einem jeden machte der schlechtweg unübersetzbare humorvolle Titel Kopfzerbrechen. Der eine nannte die köstliche Kalendergeschichte „le drapeau des sept champions“, der andere die Schwierigkeit umgehend „le drapeau des sept“ und der letzte (in der „Bibl. universelle“ 1897) „le guidon des sept braves“. Baldensperger endlich gab der Geschichte die vierte französische Taufe: „la bannière des sept vaillants“. Die erste, wenn auch wenig tiefgehende kritische Würdigung wurde Keller im Jahr 1861 aus der Feder des geistreichen Philarète Chasles zu teil, eines der wenigen Litterarhistoriker, der in der ausländischen Lit-

teratur Bescheid wusste. Es ist derselbe Kritiker, dem Heine kurz vor seinem Tode schrieb, er, Heine, könne sich jetzt ohne Unruhe begraben lassen, da er jetzt wisse, dass er von einem Geiste wie Chasles gewürdigt werde. Und da wir gerade, ganz ausnahmsweise, von Heine reden, so sei gleich erwähnt, dass seine „Mouche“, die seltsame Abenteuerin, die ihm „liebenswürdig“ sterben half, unter dem Pseudonym Camille Selden — ihren wirklichen Namen, Frau von Prinitz, führte die erst vor einigen Jahren in Rouen gestorbene Freundin Heine's nie — 1865 in der „Revue moderne“ einige auszugartige Kapitel des „Grünen Heinrich“ unter dem Titel „Aventures du vert Henri“ (Baldensperger schreibt Henri le vert) übersetzte, es aber leider nicht unterliess, einige ziemlich thörichte kritische Bemerkungen und Witzeleien beizufügen. Erst durch J. Bourdeau, einen feinen Kenner deutscher Dichtung und Philosophie, erfuhr Keller eine verständnisvolle Würdigung und zwar an erster Stelle (Revue des deux Mondes 15 février 1885, „Humoristes et Conteurs allemands“). Von neuen französischen Studien, die sich mit Keller beschäftigen, erwähnen wir nur ein sehr gescheites Feuilleton von dem bekannten Genfer (er ist inzwischen Erz-Pariser geworden) Ed. Rod: „G. Keller et Roméo et Juliette au village“ (Journ. d. Débats, sept. 1895).

Man kann also immerhin behaupten, dass ein paar Dutzend hochgebildeter Franzosen vor dem Erscheinen von Baldensperger's Buche etwas von G. Keller wussten, Viel ist das allerdings nicht.

* *
*

Etwas nach zwölf Uhr betrat ich das im rechten Flügel der Sorbonne gelegene „Amphithéâtre B.“ Hier finden gewöhnlich die öffentlichen Thesendiskussionen der „Faculté des lettres“ statt. Da der französische „Doc-

teur ès lettres“ und die französischen Doktorthesen in keiner Weise dem deutschen „Dr. phil.“ und den deutschen Doktordissertationen entsprechen, sind hier einige einleitende Worte der Erklärung wohl am Platze. Zum „Doctorat ès-lettres“ kann sich in Frankreich nur jemand melden, der schon eine ganze Reihe staatlicher Examina hinter sich hat. Der Kandidat ist fast durchweg schon Universitätsdozent oder ein Gymnasialprofessor, der das Schlussexamen der Universität (la licence) bestanden hat, also habilitations-fähig und -berechtigt ist. Da diese akademischen Rangstufen nur von geborenen Franzosen erreicht werden können, wird der Ausländer nicht zum Doktorexamen zugelassen. Es ist dies übrigens gar keine Prüfung, da es nur aus einer öffentlichen Verteidigung oder Disputation besteht, die sich einzig und allein auf die beiden eingereichten Thesen bezieht. Ich sage Thesen, denn es sind deren zwei: eine lateinische und eine französische. Die erstere präsentiert sich gewöhnlich als ein nicht sehr langes, akademisches Zöpfchen, die zweite dagegen ist fast immer ein stattlicher Band von 400—500 Seiten und nicht selten ein wissenschaftliches Werk von hoher Bedeutung, die Frucht von jahrelanger Forscherarbeit. Die „soutenance“, so lautet die technische Bezeichnung dieses akademischen Aktes, wird einige Wochen zuvor am schwarzen Brett angekündigt. Sie macht immer „salle comble“, d. h. das „Amphithéâtre B.“ ist von Zuhörern jeden Alters und jeder Art dicht gefüllt. Und es ist kein Wunder; denn diese „Soutenances“ gehören zu den interessantesten litterarischen Genüssen von Paris, die ausserdem den grossen und (in Paris) seltenen Vorzug haben, nichts zu kosten. Man kann da von 1½ (Beginn der französischen Thesenverteidigung) bis gegen 6 Uhr nacheinander die hervorragendsten Litterarhistoriker und Sprachgelehrten Frankreichs, die zugleich durch die Bank vorzügliche Redner sind — wie Gaston Paris, Larroumet, E. Faguet, Crouslée, Bel-

jame, Lichtenberger etc. — gratis geniessen. Man bezahlt die etwas lange Sitzung höchstens mit steifen Gliedern, da die Sitzbänke eine verzweifelte Aehnlichkeit mit den so bequemen Lehnstühlen der vierten Klasse-Wagen der Norddeutschen Eisenbahnen haben. Man bekommt gelegentlich auch Nachbaren, die Auge und Nase ganz fatal an jenes Eisenbahnmilieu erinnern.

Als langjähriger Habitué dieser litterarischen Darbietungen der Sorbonne weiss ich, dass ich mich bei Zeiten einzufinden habe, um einen Platz zu bekommen, wo ich meine Beine nicht in die Taschen zu stecken brauche. Will man sich für die französische These einen einigermassen torturfreien Platz erobern, bleibt einem nichts anderes übrig, als die lateinische These mit in den Kauf zu nehmen. Das ist indessen noch nicht das schlimmste. Nicht ohne stilles Grauen gedenke ich noch jener Zeit, da ich im Collège de France eine halbe Stunde Hebräisch oder Chaldäisch aushalten musste, um mir in der darauffolgenden Vorlesung des berühmten Romanisten Gaston Paris einen guten Sitz zu sichern.

Kurz nach 12 Uhr trete ich also in das Amphithéâtre B. ein. Die „Soutenance“ hat schon begonnen. Auf den erhöhten Plätzen der Kathederestrade sitzen, dem Publikum zugekehrt, die Herren Professoren. Es sind nur drei an der Zahl und keine „big guns“, wie der Yankee sagt, keine grossen Tiere. Nur ein einziges Chevalier-Bändchen. Es präsidiert Henry, Professor der klassischen Sprachen. Ihm zur Seite Lange, Professor der deutschen Sprache, und Andler, Professor an der Ecole Normale. Und zu ihren Füssen, vor einem kleinen Armensündertischchen, dem Publikum den Rücken kehrend, das befrackte Doktorandenopfer. Man ist schon mitten in der Diskussion. Den etwas verwickelten Titel der lateinischen These habe ich vergessen; ich merkte aber bald, dass es sich um die litterarischen Beziehungen des berühmten dänischen Dichters

Adam Gottlob Oehlenschläger zur deutschen Dichtung, speziell zur romantischen handelte. Die Hauptkritik führt Andler (sprich Andlère), der sich durch ein ausgezeichnetes Buch über den deutschen Sozialismus und durch ein Werk über Bismarck rasch einen Namen gemacht. Ich sehe diesen schönen, jungen Kopf mit den interessanten Zügen, mit den feurigen Augen, aus denen die leidenschaftliche, etwas fanatische Begeisterung des sozialen Kämpfers leuchtet, zum ersten Male. Aber Andler gehört zu den seltenen Menschen, die sofort durch ihre starke Persönlichkeit imponieren, bei denen man sich gleich sagt: der kann viel und will viel — c'est quelqu'un. Sein hohes Organ, seine rasche, etwas nervös hastige Sprechweise erinnern an Faguet, den berühmten Kritiker, der damals schon mit einem Fusse in der Akademie der Unsterblichen stand. Andler wird voraussichtlich niemals Académicien werden, nicht nur weil er ein wirklich bedeutender Mann ist, sondern auch weil der sozialistische Gelehrte niemals die Stimmen der akademischen Herzogspartei, der Reaktionsmänner vom Schlage Brunetière's und François Coppée's erhalten wird. Besonderes Merkmal: Andler, der, wenn ich nicht irre, ein Strassburger Kind ist, spricht ein tadelloses Deutsch und liest dänisch accentfrei. Um dieser seiner linguistischen Kenntnisse wegen war er jedenfalls hier zugezogen.

Während Professor Henry dem Doktoranden das Sündenregister der lateinischen Schnitzer vorhält — der Unglückliche hat „alter“ statt „alius“, „coelum“ statt „caelum“ (oder umgekehrt) geschrieben und noch andere Ungeheuerlichkeiten verbrochen — sehe ich mir die in litteris versammelte Zuhörerschaft an. Es sitzt da eine merkwürdige kleine Schar beisammen. Wir sind bloss unser acht. Vor mir eine gar wunderlich gemusterte alte Jungfer; sie zeichnet den Lockenkopf des klassischen Philologen. Die Folge davon ist natürlich, dass ich ihr zuschaue, anstatt etwas von der lateinischen Lektion zu

gewinnen. Etwas weiter weg kauert ein uraltes, verschrumpftes Mütterchen in einem fadenscheinigen Rock, der einmal schwarz war. Auf dem Schoss ein unförmlicher Haufen von allen möglichen schmierigen Papierfetzen und alten Zeitungen, der ihr als Schreibpult dient. Sie schreibt fieberhaft nach — alles, lateinisch, dänisch, deutsch — wer ihr über die Schulter sieht, liest nur sinnlose, französische Worte. Ich kenne die Alte schon lange; ich bin ihr schon öfters in den Hörsälen der Sorbonne und in der Bibliothèque Nationale begegnet. Sie gehört zu der in Paris so häufigen Species der harmlosen Uebergeschnappten, sie ist eine der vielen Pariser „douces maniaques". Drei ältere dekorierte Herren hat der lateinische Oehlenschläger in eine sanfte Siesta eingelullt, sie schlafen so fest, wie man auf solchen Brettern nur schlafen kann. In einem entfernten Winkel hockt ein „grusiges" Frauenzimmer in entsetzlichem Aufzuge. Sie scheint ihren Weg von der Vorstadt Belleville über die „Halles Centrales" genommen und unterwegs alle alten Lumpen aufgelesen und angezogen zu haben. Ein flachsblonder Studiosus ist als Vertreter Dänemarks erschienen. Wird der Berichterstatter gütigst mitgezählt, so ergiebt sich, wie gesagt, die Zahl acht.

Gegen 1½ Uhr ist die lateinische These überstanden, die Herren der Fakultät ziehen sich zurück. Baldensperger darf eine halbe Stunde ausschnaufen. Ich suche meinen Nanziger Kollegen in der Vorhalle auf, drücke ihm die Hand und bringe ihm Gruss und Glückwunsch Zürichs.

Punkt 2 Uhr nehmen die Professoren wieder ihre Plätze ein. Es sind zwei neue hinzugetreten: E. Lichtenberger, der den Lehrstuhl für deutsche Litteratur inne hat und E. Faguet, Professor der französischen Litteratur, der engere Kollege G. Larroumet's. Faguet präsidiert und nicht wie gewohnt der „Doyen", d. h. der Dekan

der Fakultät, der wahrscheinlich von G. Keller nicht die leiseste Ahnung hatte, worin er sich von seinem Stellvertreter nicht sonderlich unterscheidet. Inzwischen hat sich das Auditorium gefüllt. Die drei dekorierten Herren haben ausgeschlafen und die alte Jungfer fängt an, Herrn Faguet zu zeichnen, der als erster das Wort ergreift. Und nun sag mir einer, warum Ihrem Berichterstatter auf einmal das Herz höher schlägt, ihm, dem Nicht-Zürcher, dem so wenig Keller-Reifen. War's, weil er wähnte, er vertrete hier die Heimat Keller's, war's, weil er an seine Jugendjahre zurückdachte, da er den kleinen grossen Mann zuweilen in mitternächtlicher Stunde nach Hause steuern sah und er von ihm nicht viel mehr wusste oder begriff, als einige drollige Schnurren? War's die innere Genugthuung des Schriftstellers, der seit Jahren so warmen Anteil nimmt an den litterarischen Beziehungen zwischen Frankreich und Deutschland — oder war es nur das Pikante, das Aussergewöhnliche dieses akademischen Schaustücks „Keller in der Sorbonne", das das Litteratenherz aufpochen machte? Wohl von allem ein wenig.

Faguet beginnt mit einem überaus herzlichen Lob. Er habe das Buch mit grossem Interesse gelesen. Das glaub ich ihm gerne! Durch ein gutes Buch zum ersten Male die Bekanntschaft Keller's zu machen, muss ein beneidenswerter Genuss sein, ein Genuss, von dem sich unsereins gar keine rechte Vorstellung machen kann. Einer, der sich vom märkischen Sandhaufen plötzlich in die saftigen und würzigen Hochthäler Appenzells versetzt sieht, wird ähnliches empfinden. Nicht zu unterschätzen ist auch in diesem Falle das durch keinerlei Sachkenntnisse getrübte, kritische Urteil. Faguet bittet nun den Doktoranden, wie dies der Brauch, die Hauptgedanken seines Buches zu skizzieren, anzugeben, von welchen Ideen er ausgegangen. Hier mache ich von der poetischen Lizenz Gebrauch, indem ich, statt Baldensperger

sprechen zu lassen, selbst das Wort ergreife, um dem Leser etwas mehr von dem französischen Buche über Meister Gottfried Keller zu erzählen, als dies der Autor selbst in den wenigen Minuten thun konnte.

* *
*

In der Einleitung erklärt Baldensperger, dass er in diesem Buche den Versuch gemacht, Keller's Leben und vor allem dessen Werke zu erklären. Bächtold habe in seiner dreibändigen Keller-Biographie das gesamte biographische Material gesammelt und gesichtet. Er wolle nun versuchen, das Leben, die Werke, die Gedanken Keller's mittelst litterarischer und ästhetisierender Kritik zu ergründen, die charakteristischen Züge und Tendenzen, die Psychologie seiner Dichtung und seines Wesens in ihre einzelnen Elemente zu zerlegen und zu erläutern, um dann schliesslich zu einigen synthetischen Gesamt-Charakteristiken zu gelangen. Zu diesem Zwecke schildert er in dem ersten Teile seines Buches (S. 1 bis 372) das Leben Keller's und zwar gleichzeitig mit dessen Werken. Eine sehr geschickte Paralleldarstellung, eine feinsinnige Verquickung von Keller's Wandel und Wirken. Ein gewagtes Unterfangen war es immerhin, mit dem poesieumhauchten autobiographischen Bildungsroman Keller's, mit dem originellsten Ich-Roman der Weltlitteratur, mit dem „Grünen Heinrich“ zu ringen. Baldensperger's Geschmack und Takt waren auf der Höhe seiner Aufgabe. Neues konnte er natürlich nicht bringen; er musste sich damit begnügen, dem bekannten Stoffe eine neue, fesselnde Form zu geben. Und ich glaube, dass ihm dies gelungen. In dem ersten Kapitel behandelt er Keller's Kinder- und Jugendjahre (Zürich 1819—1839). Die Jahre 1840—1848, denen das zweite Kapitel gewidmet ist, nennt er sehr treffend „Les années problématiques“. Im dritten Kapitel begleitet er den

dreissigjährigen Studiosus Keller nach Deutschland (Le séjour d'Allemagne, 1848—1855), zuerst nach Heidelberg (1848— 50) und dann nach Berlin (1850—55). Und nun folgen die Kapitel: Henri le vert und Les Gens de Seldwyla und mit dem hübschen und geistreichen Schlussworte: Licht und Farbe, das Malerische der Handlung und der Menschen, eine Keckheit der Farbentöne, die an die buntscheckigsten Renaissance-Novellisten erinnert, jedoch ohne das moralisch Sorglose derselben, das ist's, was die Leute von Seldwyla so lebens-wahr und -kräftig macht und nicht in erster Linie die psychologische Schärfe oder die das kleinste durchdringende Beobachtung, auch nicht das mitteilsame Seelenleben. Das deutsche Volk müsste gleichgültig und abgestumpft gegen alle Reize der Farbe werden, mit der ihre Litteratur nicht gerade übersättigt ist, und unempfänglich für all die Phantasie, all den Humor dieser Novellen, damit jemals das prophetische Wort Paul Heyse's, das die Seldwyler für unsterblich erklärte, zu Schanden gemacht werde." Das sechste Kapitel handelt vom „Staatsschreiber und Dichter" (Fonctionnaire et Poète 1856—1876). Die vier folgenden (sieben bis zehn) sind betitelt: Sieben Legenden, Die Zürcher Novellen, das Sinngedicht (L'Epigramme) und Martin Salander. In dem elften und letzten Kapitel des ersten Buches „Les dernières années" hat er den Organismus seiner Studie durchbrochen, indem er erst hier von dem Lyriker Keller spricht. Den Lyriker also behandelt er nicht in logischem und chronologischem Zusammenhange mit dem Menschen Keller. Es ist ihm dies mit Recht als Kompositionsfehler vorgeworfen worden, worauf Baldensperger allerdings erwidern konnte, dass gerade das Alter unserm Dichter einen reichen lyrischen Blütenstrauss reifen half. Das hindert aber nicht, dass dies Kapitel zu den gedankenreichsten und erfreulichsten des ganzen Buches gehört.

Hier beginnt eigentlich schon der zweite Teil der These, der eine Reihe feiner ästhopsychologischer Studien enthält. Schwer, sagt Baldensperger gleich anfangs mit Recht, sei dem Lyriker Keller im deutschen Dichterwalde ein bestimmter Platz anzuweisen. In seinen Versen finde man die weichen und zarten Blüten der schwäbischen Dichter und das breite Gelaube, das in den Strophen Rückert's rauscht: „Telles futaies, de drue et saine croissance, ne dépareraient point l'oeuvre de Goethe lui-même. Mais le vent qui souffle en tempête chez Herwegh et chez Grün, agite parfois les branches et courbe les cimes de ce coin de la forêt, ou bien un oiseau moqueur, échappé des buissons fleuris d'Henri Heine, vient siffler le long des sentiers. Il fait trop grand jour, ici, pour que la fleur bleue chère au romantisme allemand cache dans les clairières sa corolle de mystère, mais voici pourtant des végétations bizarres, des surgeons inattendus, des rameaux singulièrement noués qui, ça et là, déconcertent le promeneur: et vraiment de ce coté, les sous-bois indécis des romantiques ne sont pas loin . . . .“

Solche Prosa übersetzt man nicht, wenn es nicht absolut notwendig ist. Dies ist keine süssliche Natursymbolik. Keller selbst, der grosse Naturfreund, wäre über diese frischen Bilder, mit denen seine Lieder hier gezeichnet sind, nicht gar zu ungehalten gewesen.

Unser Autor sieht in Keller's Lyrik nicht den spontanen Ausdruck einer Gemütswallung, sondern deren fernes Echo. Sie ist nicht die leidenschaftliche Stimme, die sich sofort dem heissen Herzen entringt, sondern ein spätes Erinnern, Zurückdenken, — „une réaction tardive à l'impression reçue.“ Wohl spricht das Herz aus seinen Liedern, aber mehr noch sein des Lebens Tiefen ergründender Verstand. Ueber die naiven Herzenstöne des Volksliedes verfügt er nicht, wenn er ihnen auch in seinen „Alte Weisen“ recht nahe gekommen.

In den ersten Gedichten ist der Poet ein gläubiger, allerdings sehr freisinniger Christ, der bald Gott in der Natur, bald diese in Gott feiert; Pietisterei, Muckertum und Atheismus ist ihm ebenso verhasst, wie atheistische Grossthuerei. Im Leben aller Dinge sieht er den Ausdruck eines höheren Willens, einer übersinnlichen Vorsehung. Sein gesundes, gerades Wesen bewahrte ihn vor dem Kanarienvogelgeschmack gewisser Naturlyriker; mit festem, klarem Blick, ohne Weltschmerz, schaute er der Menschen und Dinge, Leben und Sterben. In jeder Lage, bei allem Wirrsal, steht ihm sein urkräftiger Optimismus, der göttliche Humor treu zur Seite. Und er bleibt auch als Sänger und Erzähler überzeugter Optimist, als ihm Feuerbach das bisschen Himmel, an das er einst geglaubt, wegdisputiert hatte.

Da des Menschen Geschicke zwischen Wiege und Grab liegen, muss man die Welt um so inniger lieben, das kurze Schauspiel der irdischen Dinge nur um so freudiger und ernster auskosten. Das sind die Gedanken, die in den Versen des jungen Feuerbachianers in der zweiten Liedersammlung wiederklingen. Treitschke meinte, Heine sei schon deswegen kein echter deutscher Dichter, weil er Bacchus und Gambrinus nicht urdeutsch zu besingen gewusst. Diese germanische Stilprobe dürfte, nebenbei bemerkt, auch Keller nicht bestehen, der die „abscheuliche Brühe“, genannt Bier, verachtete (von wegen eines „verdächtigen asiatischen Mouvements“) und dem auch der ihm weniger verhasste Rebensaft keine gläserklirrende Landsknechtweisen entlockte. Denn eigentliche Trinklieder, wie sie Leuthold so markig und saftig zu singen wusste, erklingen auch in der „Trinklaube“ nicht, wennschon gelegentlich „mit der Faust auf den Tisch geschlagen wird, dass die Gläser wackeln.“

Keller war kein Lyriker im engsten, im hergebrachten Sinne des Wortes.

Nach Baldensperger's Dafürhalten ragt Keller's Dichtkunst nicht bis zu den höchsten und idealsten Sphären der Lyrik empor. Es fehlt ihr jener geheimnisvolle Zauber, der Empfinden und Denken in reinster Harmonie vereinigt. Die Seele des Lesers weiss nichts mehr hinein zu legen — sie vermag das Lied nicht weiter zu träumen; es liegt schon alles darin; Farbe und Gedanke sprechen eine zu deutliche, zuweilen eine zu grelle Sprache. Dagegen wusste Keller seinen Gedichten den Stempel seiner „knorrigen Originalität“ zu geben, „die in gewisse poetische Tiefen hinabsteigt, in die andere Dichter kaum einen scheuen Blick werfen, die gewisse Höhen erklimmt, auf denen die Luft für den Durchschnittsleser dünn wird“ . . . (Grenzboten 1883). Sein Bestes hat er nicht in seine patriotischen Lieder gelegt, in denen er sein hoffnungsvolles Vertrauen auf das Wohl und das Gedeihen seiner Heimat verkündet, auch nicht in jene, in denen melancholische Stimmungen des gequälten Poetenherzens wiederhallen, sondern in einige vollendete Gedichte „dont l'émotion contenue chante surtout la joie de vivre, l'acceptation vaillante de l'idée de la mort et la conscience profonde de lois communes à tout être existant.“

Nachdem unser Autor Keller's Lebensabend und Ende einige schöne Seiten gewidmet, die auch der Nichtschweizer nicht ohne bewegte Spannung lesen wird, schliesst er den biographischen Teil mit einer trefflichen Gesamtcharakteristik der Persönlichkeit des Dichters ab. In Keller, sagt er, lebt von Anfang an eine ausgeprägte Individualität, die das Leben nicht umzuwandeln vermochte. Nicht die Welt zu erobern, war er geschaffen, sondern ihr zu widerstehen. Eine Felsennatur von starker, rauher Beharrlichkeit. Auch die Krisis, die er unter Feuerbach's Einfluss durchfocht, bedeutet viel eher ein inneres Reifwerden, als eine plötzliche Umbildung seines Wesens und Denkens. Ein Original war er und blieb er bis zuletzt, schwer zu ergründen und schwer zu lieben.

Man braucht nicht übermässig empfindsam zu sein, um bei Gottfried Keller jene würdige, hehre Ruhe, den Gleichmut und das Wohlbehagen einer geklärten, sich über irdischen Kleinkram emporschwingenden Seele schmerzlich zu vermissen. Was schon ein anderer, der dem Dichter einst nahe stand, den Mut hatte, sachte anzudeuten, das spricht Baldensperger unumwunden aus:

„Il n'est pas de ceux à qui il sera beaucoup pardonné parce qu'ils ont beaucoup aimé — ni parce qu'ils ont beaucoup été aimés. S'il na point manqué de ce lait de l'humaine tendresse dont parle un poète, il n'est pas arrivé à la bienveillance pour les personnes que nous goûtons chez ceux qui ont la vie derrière eux, ni à l'indulgence aux idées que nous aimons chez ceux qui devraient vivre de plus en plus „avec la pensée de Sirius". Aber mit allen seinen Fehlern und Vorzügen — beide in ihrer Art aussergewöhnlich — war er eine Persönlichkeit wie aus einem Guss gegossen; freilich nicht durchweg sympathisch, „mais dont la trâme est forte et la matière inattaquable" . . . und die uns zwei Verse des kleinen mystischen Buches „Der Cherubinische Wandersmann", das Keller hoch in Ehren hielt, ins Gedächtnis rufen:

Ein wesentlicher Mensch ist wie die Ewigkeit,
Die unverändert bleibt von aller Aeusserheit.

Der zweite Teil nun (p. 374—492), in dem sich Baldensperger die Aufgabe gestellt, das Schweizertum (l'Helvétisme) die Romantik, den Gesichtssinn (le sens de la vue) und den Humor in Keller's Werken und Individualität zu deuten und kritisch zu erläutern, birgt so viel des Neuen und Interessanten, dass es unmöglich ist, hier auch nur eine gedrängte Skizze dieser Essais zu geben, die von dem kritischen Scharfsinn und nicht weniger von der umfassenden weltlitterarischen Bildung des Autors das schönste Zeugnis ablegen. Das Kapitel über das künstlerische Auge, über den Far-

bensinn Keller's (und zwar des Dichters, nicht des Malers) würde der Feder eines geübten Kunstästhetikers Ehre machen und das über Keller's Schweizertum beweist, wie gut es Baldensperger verstanden hat, sich mit dem geistigen und kulturellen Boden vertraut zu machen, der einen Keller hervorgebracht.

Baldensperger sieht in Keller einen Schweizer, dessen Gaben durch Deutschland zur vollen Reife entfaltet wurden und der es verstand, das nationale heimatliche Wesen mit gewissen Eigenschaften und Prinzipien zu verbinden und zu vermischen, die ihm die deutsche Litteratur offenbarte. Er sucht nun vor allem die spezifisch schweizerischen Elemente auszuscheiden und giebt sich die redlichste Mühe, den der ost- und westschweizerischen Litteratur gemeinsamen Erdgeschmack zu definieren, die geistige Einheit, das nationale Bewusstsein zu ergründen.

Die 25 Seiten, die dem Humor im allgemeinen und dem Keller's im besonderen gewidmet sind, hätte kein Vollblutfranzose schreiben können; da musste der Elsässer, dem alemannisches Blut durch die Adern rinnt, nachhelfen. Das Kapitel, in dem er etwas gar zu weit ausholt und die ganze Weltlitteratur heranzieht, bis er endlich zu Keller gelangt, ist fast zu deutsch geraten. Ich möchte ihm bei der Gelegenheit verraten, dass in letzter Zeit sehr viel gute deutsche, durchaus wissenschaftliche Bücher ohne Anmerkungen geschrieben werden! Aber Baldensperger weiss wenigstens von seiner weiten Litteraturreise etwas mit nach Hause zu bringen; er landet mit einigen trefflichen Bemerkungen. Der Humor Keller's, führt er unter anderem aus, ist zum Unterschied von dem der empfindsamen und der phantastischen deutschen Humoristen das Ergebnis, die Offenbarung der persönlichen Unabhängigkeit und der individuellen Freiheit, welche die Rechte der Persönlichkeit der Welt gegenüber zu wahren sucht. Sein Humor ist nicht ein künst-

lerisches Produkt, sondern es wohnt ihm ein hohes ethisches Moment inne.

Sehr lehrreich, ohne lauter Neues zu bringen, ist endlich das Kapitel über Keller's Sprache und Stil. Er hebt hier besonders das frische Kolorit und die klassische Behaglichkeit des Kellerschen Stils hervor, den intimen Zusammenhang zwischen der Persönlichkeit des Dichters und dem Ausdruck seiner Gedanken, und besonders den grossen Einfluss, den der schweizerische Dialekt auf die Würze, die Originalität seines Schriftdeutsch ausgeübt. Es bleibt auch nicht unerwähnt, dass Keller sich wenig um die deutschen Puristen und Syntax-Pedanten scherte und trotz einer ganzen Reihe von unnötigen Fremdwörtern und sogenannten Sprachdummheiten eine Stilreife erreichte, der sich niemand, auch Wustmann nicht, seit Goethe rühmen konnte — „de ce style sinueux, abondant et calme, charriant, comme un fleuve clair aux nombreux méandres, ses ondes paisibles où se mire, très légèrement déformé, un coin de la nature et de la vie humaine.“

Wir sind beim Schlusskapitel („Conclusion“) angelangt. Baldensperger spricht hier von dem litterarischen Erfolg, von dem Einfluss und der Bedeutung Keller's. Er betont, dass der Dichter nicht für jeden ersten besten schrieb. Nur Menschen, die viel um sich und vor allem in sich geschaut, werden den Zürcher Meister verstehen lernen und zu schätzen wissen. Von dem Einfluss Keller's redend, weist Baldensperger auf die unsterblichen Schöpfungen der „Leute von Seldwyla“ hin, welche wohl endgültig als typische Figuren die Schildbürger und Krähwinkler entthront haben dürften. Gewiss hat Keller die Galerie der poetischen Gestalten um neue lebensfähige Elemente bereichert; unser Autor glaubt aber die Frage, ob diese poetisches Gemeingut geworden, verneinen zu müssen: . . . „la part de l'individuel et de l'original, la singularité et presque le „tic“ ont une telle im-

portance dans la psychologie des personnages de Keller, que ces cas particuliers, vivant d'une vie intense, mais trop différenciés, allongeront sans doute de peu de lignes l'état-civil idéal que constituent les imaginations des poètes."

Dies ist zweifellos geistreich, aber allzu klassisch französisch gedacht. Wie stellen sich die Cervantes und Rabelais, die Dickens, Hogarth zu diesen Prinzipien? Aber geradezu falsch berichtet ist meines Erachtens Baldensperger, wenn er dem Werke Keller's, seiner urwüchsigen Originalität wegen, jeglichen künstlerischen Einfluss abspricht. Es ist hier nicht der Ort, diese irrige Ansicht zu widerlegen. Wir begnügen uns damit, an die hochbegabte Riccarda Huch, sowie an die beiden talentvollen Schweizer Novellisten Walter Siegfried und Fritz Marti zu erinnern. Wir treten den Erziehungs- und Bildungsromanen der beiden letzteren wohl kaum zu nahe, wenn wir sie als Abkömmlinge des „Grünen Heinrich" bezeichnen. Dagegen geben wir Baldensperger zehn Mal recht, wenn er behauptet, dass Keller unübersetzbar ist, dass sich diese köstlichen Blumen alemannischen Humors nicht auf fremden Boden verpflanzen lassen, ohne etwas von ihrem kräftigen Dufte zu verlieren. Nur in Dänemark scheinen sie zu gedeihen. Georg Brandes war der erste, der sie den Nordländern brachte.

Nachdem Baldensperger den Zürcher Dichter zu den Meistern des Romans gesellt, die, im Gegensatz zu den phantastischen und exaltierten Ich-Poeten der Romantik, die Poesie des Alltäglichen, der Geringen schufen und die Religion der leidenden Menschheit an Stelle des leidigen Ich setzten, wie dies die Flaubert, George Elliot und der Autor von „Soll und Haben" gethan, zeigt er noch einmal, wie Keller es verstanden, in Scherz und Ernst, nicht als Magister, sondern als gottbegnadeter Meister, der grossen Welt den Spiegel vorzuhalten, indem er der kleinen Leute Schwächen und Leidenschaften,

Tugenden und Laster in genialer Wahrheit und Einfachheit schilderte. „Aber da Keller sich über die Leute lustig zu machen wusste, ohne ihnen unsere Achtung zu entziehen, vereinigt er so die harten Lehren, die er uns zu geben hatte, mit dem Optimismus jener Philosophie, die nicht aufgehört hat, an den steten Fortschritt der Menschheit zu glauben. Er liess uns vor allem die im Leben und Treiben der Geringsten hinieden verborgene Schönheit und ewige Poesie schauen.“

Baldensperger schliesst so sein wertvolles Buch mit einem Gedanken, den der erste Keller-Forscher und -Biograph, ohne dessen fleissige Hand diese französische These vielleicht nie geschrieben worden wäre, in eine schöne, G. Keller's würdige Form gegossen: „. . . es gehört zu den tiefsten Offenbarungen der Kunst, dass uns zur Anschauung gebracht wird, wie das Gewöhnliche, das Ewiggestrige stets auch das wahrhaft Poetische ist. Gottfried Keller bedarf nicht der Grossen dieser Erde, um an ihnen ein Schicksal zu vollziehen; seine Gestalten holt er sich aus dem Volk und greift oft tief hinunter; aber er versteht es, den Geringsten menschlich und durch seine Kunst zu heben“. . .

* *
*

Der Doktorand ist mit seinem Resumé zu Ende und Faguet erteilt nun zunächst seinem Kollegen Lichtenberger das Wort. Der französische Goetheforscher und -Freund mit dem sympathischen Gelehrtenkopf will vor allem Baldensperger danken, dass er Gottfried Keller für seine These gewählt. Dieser Zürcher Poet gehöre zu den deutschen Dichtern, die er am liebsten und am meisten lese. Er schätze Keller so hoch, dass ihm anfangs bange um ihn wurde, als er hörte, dass der Dichter Gegenstand einer französischen Dissertation werden solle. Nunmehr sei er aber mehr als beruhigt. Baldensperger's These sei eine der

besten, die er in den letzten zwanzig Jahren gelesen. Zur Kritik der These übergehend, bemerkte er unter anderem: (wir beabsichtigen keineswegs einen stenographischen Bericht der vierstündigen Verhandlungen zu geben) dass er Baldensperger's Ansicht, es sei so gut wie unmöglich, in Frankreich verständnisvolle Freunde für Keller zu gewinnen, nicht beistimmen könne. Der Autor hätte es wenigstens versuchen sollen. Es gäbe jetzt viele Franzosen, und ihre Zahl nähme immer zu, die der deutschen Litteratur lebhaftes Interesse entgegenbringen. Er bedaure daher, dass Baldensperger nicht den Versuch gemacht, einige ausgewählte Kapitel aus Keller's Meisterwerken zu übersetzen und in den Text einzustreuen. Lichtenberger und Baldensperger äussern sich nun über die schönsten und klassischsten Stellen, die hier in Betracht kommen. Bei dieser Gelegenheit erklärt der erstere, dass er das „Sinngedicht" (französisch „l'Epigramme") nicht zu Keller's Meisterwerken rechnen könne (worin er weder mit Baldensperger, noch mit Bächtold übereinstimmt) und ebenso wenig der zweite Teil des „Grünen Heinrich", den er, abgesehen von einigen entzückenden Stellen, als Ganzes langweilig finde. Lichtenberger vermisst in der These eine synthetische Darstellung der Kellerschen Figuren und Charaktere. Der Doktorand beeilt sich, diese Synthese mündlich zu entwerfen, wobei einige feine Beobachtungen mit unterlaufen, die übrigens auch nicht in seinem Buche zu finden sind, wie z. B. dass Keller die Frauen vom Lande besonders sympathisch gezeichnet habe und dass diese die Träger der konservativen Ideen sind etc. Ferner vermisst Lichtenberger eine Art Parallel-Synthese, die Keller's dichterische Doppelnatur, die romantischen und realistischen Elemente in seinen Werken kennzeichne. Auch erfahre man zu wenig von Keller, dem Litteraten und Kritiker. Vieles sei über die litterarische Kritik in seinen Romanen zu sagen (mindestens ebensoviel von der in sei-

nen Briefen an Hettner und Emil Kuh); es wäre dann interessant gewesen, zu untersuchen, ob der Dichter mit dem Kritiker, d. h. die Praxis mit der Theorie übereinstimmt. Am Schluss fasst Lichtenberger noch einmal sein Urteil in die Worte zusammen: „ouvrage tout-à-fait remarquable et distingué.“

Und nun greift Faguet zum Wort. Er erklärt, dass ihn vor allem die grosse Belesenheit Baldensperger's, seine allgemeinen Kenntnisse mit Staunen erfüllt. Er lobt auch das reife und sichere Urteil des Autors „der nicht der Autor eines einzigen Buches und nicht der eines einzigen Mannes sei“. Dabei fällt ein Wort des Willkomms und der Anerkennung für die kräftig aufblühende und besonders in Frankreich mit so grossem Erfolg gepflegte vergleichende Litteraturgeschichte ab. Faguet lobt ganz besonders das Kapitel über den Humor, er lobt nicht nur den Forscher, sondern auch den hochtalentierten Schriftsteller und er lobt noch weiter und noch mehr — kurz, es war ein Loben, wie ich es in solchen „Soutenances“ nie erlebt. Sonst folgt gewöhnlich auf die fein und zierlich gedrehten Worte der Anerkennung — so will es die Thesenrhetorik — ein langhingezogenes „mais“, in dem oft das ganze vorhergehende Lob jämmerlich ersäuft. Faguet, auch seinerseits zur Kritik übergehend, giebt zu, dass Baldensperger gut gethan, Keller's Leben und Werke gemeinsam zu behandeln — es sei dies aber eine kritische Methode, die nicht für alle Geistesgrössen passe, so z. B. nicht für Goethe — (wie dies nämlich Ed. Rod in seinem „Essai sur Goethe“ gethan), denn beim Autor des Faust wachse und rage das Werk über das Leben hinaus; mit dieser Methode würden die Werke durch das Leben verkleinert, ihrer Universalität beraubt. Eine zweite, fein gedachte Bemerkung bezieht sich auf Baldensperger's etwas unkonsequent am Schluss des Buches behandelte Lyrik Keller's; Faguet tadelt dies, wie übrigens auch Lichtenberger, indem er noch weiter geht und

behauptet, bei Keller sei der Novellist gewissermassen aus dem Dichter herausgewachsen — „le nouvelliste s'est détaché du passé". Sonst hatte der geistreiche und redegewandte Litteraturgelehrte, der offenbar nicht gewohnt ist, über Dinge zu reden, die er nicht versteht, nicht seinen guten Tag. Keller-reif ist er ja schon, aber nicht Keller-fest. Ich glaube nicht, dass er die Werke des Zürchers in der Ursprache lesen, geschweige denn geniessen kann. Wie viele Franzosen, begreift auch er nicht den Gefühlswert des Humors, wenn ich mich so ausdrücken darf. Er kann das Burleske, den Witz und den Humor nicht von einander unterscheiden. Der humoristische Dichter „par excellence" ist für ihn Heine, worauf ihm Baldensperger mit Recht erwidert, dass dem Dichter des „Atta Troll" in Deutschland (allerdings mit einiger Uebertreibung) jeglicher Humor abgesprochen wird. Faguet kommt darob gar nicht aus dem Erstaunen heraus; in Frankreich habe Heine von jeher als ein typischer Dichter des Humors gegolten. Hier irrt Faguet, denn bedeutende französische Dichter und Litteraten haben in Heine sehr wohl vor allem den „homme d'esprit" den Dichter des Witzes und der Satire erkannt. So gross ist übrigens, was den Witz und den Humor anbelangt, die Kluft zwischen dem Dichter des „Romanzero" und dem des „Apothekers von Chamounix" durchaus nicht. Der letztere konnte verteufelt witzig und satirisch sein, auch Keller war ein wenig „Bosheitsdilettant", der die böse Zunge tüchtig zu wetzen wusste, und der den „Atta Troll" geschrieben und die langjährigen Matratzenleiden bewältigte, der hatte auch eine Portion jenes göttlichen Humors im Leibe, den Keller's „lebendig Begrabene" zu Hilfe rief.

Als Faguet schliesslich bedauert, dass in dem Buche ein Bildnis Keller's fehle, entpuppt sich Baldensperger, der wohl auf die Frage vorbereitet war, — als Kellerikonograph und reichte eine vollständige Sammlung der Kellerbildnisse herum, indem er die Herren Professoren

besonders auf den bekannten „träumerischen Augenaufschlag“ aufmerksam macht. Faguet, der, wie alle gelehrten Franzosen, Lavater's Physiognomische Fragmente gelesen, entdeckt sofort in Keller's Zügen „une expression de grande bonté“.

Was Professor Lange (lies: Lansch) zu sagen wusste, war herzlich unbedeutend. Ausserdem hatte sein hartes und schleppendes Französisch einen geradezu unangenehmen elsässischen Haut-goût. Originell war nur eine Parallele, die er Baldensperger vorschlug, der verlegen auf dem Stuhl herumrutschte, eine Parallele zwischen G. Keller's künstlerischem Auge — und Elise Polko's künstlerischem Ohr, dem wir die musikalischen „Märchen“ verdanken. Als neuestes „inédit“ erzählte Lange seinen Herren Kollegen, wie die berühmte Minnesänger-Handschrift, die Bodmer die „Manessische“ getauft, durch die Bemühungen des Strassburger Verlagsbuchhändlers Dr. K. Trübner wieder nach Deutschland gelangt ist, wo sie jetzt in Heidelberg aufbewahrt wird.

Als letzter sprach Andler wieder überaus fesselnd. Er war eigentlich der einzige, der dem Doktoranden streng wissenschaftlich, als Historiker, auf den Leib rückte, und zwar etwas unsanft. Es fielen da Worte von ätzender Schärfe, wie z. B.: „l'ignorance, Monsieur, il faut la laisser au parti conservateur“ — ein Hieb, der übrigens über den Kopf Baldensperger's hinausging. Dem sozialistischen Gelehrten, dem weder die „massvollen politischen Anschauungen“ Keller's noch die Bächtold's in den Kram passen, dürfen wir es nicht verübeln, wenn er wiederholt den Zürcher Kellerbiographen ironisch „cet excellent bourgeois de Zurich“ titulierte. Denn derselbe Andler war der einzige, der der Riesenarbeit des Zürcher Litterarhistorikers gedachte und Herrn Baldensperger rundweg erklärte, dass die ersten 300 Seiten seines Buches auf den Forschungen Bächtold's beruhten: „il a remué des

monceaux pour vous". Uneingeschränktes Lob erteilte er dagegen dem zweiten Teil des Werkes; es sei dies eine ebenso scharfsinnige, selbständige, als auch flott geschriebene Arbeit.

Aber auch Andler vermisst eine „Synthese", die Synthese der Kellerschen Philosophie. Wenn Baldensperger sich alle diese Synthesen zu Herzen genommen, dann können wir bald einem zweiten französischen Keller-Buche entgegensehen.

Es ist beinahe 6 Uhr, als sich die Professoren behufs Beratung zurückziehen, um gleich darauf den Beschluss der Fakultät zu verkünden, die der Doktorthese des Herrn Baldensperger die Note „très-bien" zuspricht, die von dem Publikum mit Klatschen quittiert wird.

Am späten Abend sass der neugebackene Docteur ès-lettres mit dem altgesottenen Dr. phil. in der gemütlichen Künstlerpinte des père Desbois auf den Höhen des Montmartre — keine hundert Schritt von der stillen Totenstadt, in welcher der Romanzerodichter begraben liegt. Wir tranken ein stilles Hoch auf Gottfried von Glattfelden. Der Wille war gut, die Gesinnung auch, der Wein aber schlecht und Keller hätte ihn nimmermehr getrunken. In Frankreich drehen sich die Toten nicht im Grabe herum und so blieb auch Heine ruhig in der „alten braunen Mutter"-Erde liegen, als die zwei Litteraturmenschen nebenan seinen geistreichen Verspotter feierten. In der „Dämmerhalle der Unsterblichkeit, wo die grossen Meister schweigsam auf- und niederwandeln", haben sich die beiden längst versöhnt.

Und nun sei dem geduldigen Leser, der uns, Gottfried Keller zu liebe, bis hierher gefolgt, mit einem Sprüchlein gedankt, das der Meister in den „deutschen" Musenalmanach von 1859 geschrieben, wo es Baldensperger gefunden:

Auf dies schöne Glanzpapier
Wahrlich muss man etwas schreiben;
Könnte ich dem Bücherschränkchen
Einer Schönen dieses Büchlein einverleiben,
Schrieb ich ihren Namen hier.
Doch weil auf dem Sündenbänkchen
Ich so ganz allein muss sitzen,
Helf' ich mir mit schlechten Witzen,
Schreibe Worte ohne Wahl,
Und das Buch les' ich ein andermal!

Möge es der freundliche Leser mit Baldensperger's Buch nicht so halten. Es verdient gleich gelesen zu werden.





8. Die Schweiz in Scheffel's Leben und Dichten.

In einem Zwiegespräch, das sich um den jugendlichen St. Galler Mönch Ekkehard drehte, der Lehrmeister der Herzogin Hadwig geworden, lässt Scheffel die munter schelmische Griechin Praxedis also zu ihrer schönen Gebieterin sprechen: „Ich meine, man sollte auch im Scherzen lernen können, ohne den Schweisstropfen der Anstrengung auf der Stirn; was schön ist, muss gefallen und wahr zugleich sein. Ich meine, das Wissen ist ein Honig; verschiedene können ihn holen, der Schmetterling summt um den Blumenkelch und findet ihn auch; doch so ein deutscher weiser Mann kommt mir vor, wie ein Bär, der schwerfällig in den Bienenkorb hineingreift und die Tatzen leckt — ich hab' an Bären keinen Gefallen“. Das schalkhafte Geplauder dieses sonnigen Wesens birgt nicht nur einen Kern ernster Wahrheit, sondern wir vernehmen auch die Stimme Scheffel's selbst, der hier die niedliche Tochter Griechenlands den Grundzug seines jeglicher Pedanterie abholden Wesens, das programmatische Bekenntnis des dichtenden Historikers offenbaren lässt. Im Geiste dieses Ausspruches von Scheffel zu reden, dürfte daher wohl am Platze sein. Wir können es um so eher verantworten, wenn wir es thunlichst vermeiden, dem Leser eine streng wissen-

schaftlich zubereitete Litteraturkost vorzusetzen, als J. Victor v. Scheffel, den die Erde bereits seit einem Vierteljahrhundert deckt, längst schon litterarhistorisch aufs sorgsamste untergebracht ist. Einer litterarhistorischen Auffrischung bedarf der Schöpfer des schönsten kulturhistorischen Romanes schon deswegen nicht, weil für ihn die Nachwelt noch nicht begonnen, weil sein Dichterwort heute noch in allen deutschen Gauen lebendig ist und seine Lieder noch allerorts erklingen.

Und dennoch wird das Bild, das wir heute von dem Poeten und Menschen entwerfen, von dem Scheffel, wie er zumeist in der Schweiz dichtete und lebte, wenig Aehnlichkeit haben mit dem Scheffel, der in unserem Gedächtnis lebt. Im Gegensatz zu dem burschikosen fahrenden Scholaren, zu dem „weinschlürfkundigen", feuchtfröhlichen Bruder Studio, zu dem markigen und ulkigen Sänger germanischer Zecherwonne, im Gegensatz zu dem Scheffel Heidelbergs mit dem urwüchsigen, waldfrischen Humor, möchte ich den Scheffel, wie er uns in der helvetischen Republik, als ihr Nachbar und Freund erscheint, den schweizerischen Scheffel nennen.

I.

Fragen wir uns: Was führte den Badenser Scheffel der Schweiz zu, was zog ihn immer wieder in ihre Berge, so lautet die Antwort: Nicht die zufälligen Freundschaftsbande, die er von seiner Mutter übernommen und die schon den Knaben in das gastliche Haus einer Züricher Familie führten, sondern die ihm angeborene naturfrohe altgermanische Wanderlust, der seinem innersten Wesen eigene Hang zum zwanglosen Landleben und freien Naturgenuss. Diesem Wandertrieb, dieser Freude des schauenden Künstlers und Dichters an den Wundern der Natur, danken seine Dichtungen, zu denen der „Wanderstab

den Takt gab", die herrliche Frische. Mit allen Stätten wo er seine Helden Freud und Leid erleben lässt, ist er aufs innigste, aus eigener Anschauung vertraut. Kein Land aber bot der Wanderfreudigkeit, dem Künstlerauge und Herzen Scheffel's so reiche, poetisch fördernde Genüsse, wie die Schweiz von dem Engadin bis zum Bodensee, vom Gotthard und den Berner Alpen bis zu den Ufern des Oberrheins. Dem Landsmanne Hebel's war wohl bei den stammverwandten Helvetiern. „Wir mögen nun Schwaben oder Schweizer sein" meinte er „wir alemannischen Männer haben einander gern". Ja, man darf getrost behaupten, dass er sich in der Schweiz und in der nächsten Nähe derselben mehr zu Hause fühlte als in seiner Heimatstadt Karlsruhe, wo der freiheitlich gesinnte, süddeutsche Mann nie ganz von Herzen froh werden konnte. In „preussisch Karlsruhe", in dem „ihm gänzlich unsympathischen Rheinsand", in den steif bureaukratischen Kreisen der badischen Hauptstadt, weilte er nur, wenn er musste. „Ich muss in freier Luft wandern und steigen können, sonst vertrocknet Leib und Seele" (22. Mai 1863 an Dr. Erismann). Die Städte mit ihrem abgegrenzten geselligen Verkehr, ihren vorgeschriebenen Unterhaltungen, ihrer Mode und ihrem sogenannten guten Ton waren ihm überhaupt zuwider. Aus Theater und Konzerten machte er sich gar nichts. Scheffel, der den Musikern so kostbare Anregungen und Stoffe gab, war, wie Heine, unmusikalisch; er scheint aber immerhin mit einem gewissen musikalischen Ahnungsvermögen begabt gewesen zu sein, da er im Jahre 1885 in Berlin, als man zu seinen Ehren Nessler's „Trompeter" aufs Repertoir setzte, nicht in die Vorstellung zu bringen war! Ihm behagte nur zwanglose, von aller Philisterei und Etikette freie Geselligkeit und hier wusste er, sobald er einmal warm geworden, stets seinen Mann zu stellen; hier erwachte auch in späteren Jahren, als er längst ein vergrämter, seelenkranker Poet, zuweilen noch sein goldener Humor.

Dass ihm der schweizerische Dialekt, der so viele Deutsche befremdet, nicht nur keine Beschwerden machte, sondern erst recht anheimeln musste, geht aus den häufigen, besonders in seine Briefe eingestreuten Dialektbrocken, aus manchem „urchig“ klingenden Schimpfworte hervor. In der „Venetianischen Epistel“ erzählt er uns ein drolliges Eisenbahnerlebnis, bei dem er fast in die Lage gekommen wäre, zwischen einem handfesten Bayern und einem Manne „vom Zürisee“, der sich durch ungeschickte Galanterie eine „scherzhaft kräftige“ Tracht Prügel zuzog, den Dolmetsch zu machen. Bei dieser Gelegenheit „erwuchs ihm zur Evidenz, dass die ins Helvetische hinüberragenden Alemannen an den bojoarisch-keltischen Nachbarn keine Stammverwandten und Vettern besitzen.“ Auch sein fröhlicher Hebelfestgruss, in dem er sich u. a. entschuldigt, dass er der Feier des von ihm so hochverehrten Volksdichters nicht beiwohnen kann, zeigt uns, wie vertraut er mit dem Alemannischen war, das sich fast wie's „Zürridütsch“ liest:

„So 'ne verfahrne Säkkinger Trompeter
Isch selte d'heim, 's viel Sitze g'fallt em nit,
Und wie der Vogel, wenn der Frühling chunnt,
So fliegt er us und singt in andrem Land.“

Kurz bevor der 23jährige Dr. jur. Scheffel in den letzten Tagen des Jahres 1849 als wohlbestallter Referendar und Dienstrevisor in Säkkingen nächster Nachbar der Schweiz wurde, hatte er in Begleitung seines Lehrers und Freundes Prof. Häusser, dem bekannten aus dem Elsass stammenden Heidelberger Historiker, mit dem er in der Neckarstadt manch einen dröhnenden Rundgesang und wahrhaften Becherlupf vollführt, die erste seiner vielen Fusstouren durch die Alpenwelt unternommen. Schon wenige Wochen nachdem der frisch gebackene Staatsbeamte begonnen, in den Säkkinger Gerichten sein juristisches Licht leuchten zu lassen, treffen wir ihn auf

Schweizer Gebiet und zwar bei Grosslaufenburg, wo es ihn hauptsächlich in Erwägung, dass der dort wohnende Verwandte, den er zwar nicht kenne, ein schönes Töchterlein besitzen müsse, hinzog. Dieser Verwandte war Fürsprech Heim, der Bruder des Zürcher Sängervaters Ignaz Heim und des Zeller Apothekers Karl Heim. Die Tochter des letzteren war des Dichters Schwarzwaldlieb gewesen und da sie nicht seine Frau werden wollte, ist sie von der Schuld, das Trompeterlied „Es wär zu schön gewesen" veranlasst zu haben, nicht ganz freizusprechen. Aus jener Entdeckungsreise nach dem Oheim und seiner schönen Tochter wurde aber nichts, da den Referendarius ein „altes Haus" aus Jena, sein Studiengenosse Dr. Clemens, der Lehrer an der Bezirksschule in Laufenburg war, auffing und zum Früh-, Mittag-, Abend- und Nachtschoppen zurückhielt, bis „die verschiedentlichen Kousinen aus dem Prachtsalon seiner Gedanken mit verhülltem Antlitz entflogen". Der Jenenser Kommilitone aber gab seinem Säkkinger Freunde, dem der Rhein bergan zu rauschen schien, die Lehre mit auf den wackeligen Heimweg: „Du musst in der Schweiz keine schöne Kousine aufsuchen, wenn keine da ist"; und ausserdem den schnöden Trost: „'s ist übrigens ein Glück für die schöne Tochter, die der Fürsprech Heim notwendigerweise besitzen muss, dass er keine hat, denn in deinem absoluten Zustand heut Abend hättest du ihre Eroberung doch schwerlich gemacht!" Von der dritten „Epistel in die Heimat", in der Scheffel diesen missglückten Familienbesuch in der Schweiz mit übersprudelnder Laune erzählt, sagt Dr. Clemens, der auch in Zürich als Lehrer an der Fröbelschen Schule gewirkt, sie sei „in des Wortes verwegenster Bedeutung ein poetisches Meisterstück", denn sie enthalte mehr Dichtung als Wahrheit. Scheffel sei weder damals betrunken gewesen, noch habe er seinen Studiengenossen überhaupt je in solchem Zustand gesehen. Aehnlich haben sich, nebenbei gesagt, auch andere Freunde des

Dichters der Gaudeamuslieder geäussert. Auch berichtet Dr. Clemens, dass Fürsprech Heim allerdings mehrere Töchter gehabt; sie seien aber damals noch „unreifes Obst“ gewesen. Ein Echo des humoristisch aufgeputzten Laufenburger Bummels finden wir in einer Episode des „Trompeter“ und noch drastischer im „Hildebrandlied“.

Da sich Referendare schon vor einem halben Säkulum nicht überanstrengten, konnte Scheffel in den Säkkinger Tagen seiner Zugvogelnatur freien Lauf lassen. Statt sich, wie er es vorhatte, in sässiger Ruhe von den Strapazen seines Examens, der Heidelberger Burschenherrlichkeit und des aufregenden, stürmischen Jahres 1848 zu erholen, ist er fast beständig auf der Wanderung. Wochenlang durchstreift der „fahrende Schüler von Säkkingen“ mit seinem Freunde, dem erwähnten Geschichtsprofessor, die Gotthardberge. „Am 20. August früh 8 Uhr, nach frostiger, nebelgrauer Fahrt über den Vierwaldstätter See“, erzählt er in seinem „Bericht aus der Schweiz“ (Episteln p. 115), marschieren sie dem Gotthard entgegen. Sie gelangen bis Bellinzona, erleben allerlei ergötzliche Touristenabenteuer, bei denen ein „prügelartiger Hakenstock“ und einige „heilig Chrüztusigdonnerwetter“ eine Rolle spielen und landen schliesslich auf dem Rigi. Mitten unter diesen Beefs und in Bettdecken eingehüllten Naturbewundern, heisst es in einem Briefe (an Schwanitz), betreibe er auch handwerksmässig den Sonnenaufgang, „ein Proletariergemüt, aber gehoben durch die Wissenschaft des Frühschoppens“. Die Frühschoppenmotive kehren überhaupt in der damaligen epistolaren Prosa Scheffel's häufig wieder. In demselben humoristischen Schreiben an seinen Freund Schwanitz (23. August 1850) lesen wir: „Die Schweiz ist zwar eine schöne Gegend, aber wenn rings um den Menschen bloss nebelgraue Unermesslichkeit sich ausbreitet und der Sturm durch das Wolkengewimmel pfeift, so hört die Natur auf und der Frühschoppen fängt

an. Ich sitze mit der innern Freudigkeit eines germanischen Gemütes beim Glase; nachdem ich zuvörderst pflichtschuldigst den Honorationen der Umgegend, dem Bürger Pilatus und Glärnisch, sowie dem Schreck-, Wetter- und Aarhörnersystem und der eisigen Jungfrau etwas Erkleckliches vorgetrunken, wende ich mich an Dich und gedenke, dass auch Du weiland mit Alpstock und Feldflasche hier herumgestiegen bist, und steige Dir krampfhaft einen Schluck Markgräfler vor. O diese Schweiz! Wer vom Standpunkt des Frühschoppens hier reist, hat einen schweren Standpunkt. . . . . ." In dem genannten „Bericht aus der Schweiz" wagt Scheffel eine launige Rehabilitation der „germanischen Freiherren" Gessler und Konsorten. Wer in dieser öden Gebirgswelt zu Fuss marschiere, der habe die rechte Stimmung, um ins Gemüt derer hineinzuschauen, die auf diesen Bergen hausten und als Zwingherren verschrieen sind. Die hätten aus lauter Langweile und „ungeheurer germanischer Melancholie" Unsinn getrieben. Im Grunde seien diese Burgherren „deutsche Romantiker vom besten Korn" gewesen; man müsse an solche Kerle in diesen Bergen und in diesem Nebel einen anderen psychologischen Massstab legen u. s. w. Daran knüpft er einige stark „heinisierende" Betrachtungen über das Seelenleben der Felsen. Er ist u. A. „überzeugt, dass dieselben Ursachen, die den germanischen Menschen in dieser Teufelsnatur zu Gesslerischen Thaten trieben, auch den Fels in die Tiefe stürzten." An einem dieser ungeheuren „Felsmelancholikern", die da unten im Thale gebrochenen Herzens gestorben, an dem turmhohen Teufelstein hielten sie in stiller Rührung an und „tranken ihm aus der Feldflasche einen teilnahmsvollen Schnaps zu".

Von besonderem Interesse ist die grosse Fusstour, die Scheffel im folgenden Jahre (1851) mit seinem Freunde Häusser im Graubündnerland unternahm. Einmal, weil die mit Freund Häusser gemeinsam verfasste Schilderung

dieser Wandertage, die unter dem Titel „Aus den rhätischen Alpen“ in der „Augsburger Allgemeinen“ erschien, seine erste schriftstellerische Leistung bildet und dann, weil Scheffel durch diese Aufsehen erregenden „Reisebilder“ eigentlich der litterarische Entdecker des Engadins wurde. In diesen Feuilletons, die in ihrer Mischung von Scherz und Ernst zuweilen stark an Heine anklingen, dessen Art wir übrigens auch hier und dort in Scheffel's Gedichten erkennen, weist der zukünftige Dichter des Ekkehard, ein Vierteljahrhundert vor dem Erscheinen von C. F. Meyer's „Jürg Jenatsch“, mit Nachdruck auf die prächtigen Romangestalten und -stoffe Graubündens hin. Er hofft, dass der Kastellan der Bärenburg bei Andeer, der Mittags seinen Bauern in die Suppe spuckte, dass der Landvogt von Guardavall im Engadin und Donat von Satz und „andere Biedermänner aus den Bündner Alpen“ ihren Dichter finden werden. Die Lenzerhaide, den Albula-Pass, das Bad Alvaneu, „wo er in der Abendstille“ anlangt und es sich bei „gediegenen Forellen“ gut sein lässt, schildert er uns wie Gegenden, die draussen im Reich ganz unbekannt sind. Ein malerisches Genrebild entwirft er von dem „düstern Wirtshaus in Bergün“, wo zwei alte Sibyllen, die Grossmutter und ihre Schwester in einem deutschen Erbauungsbuch Andacht halten. Er spricht von dem unverfälschten, echten Protestantismus, der noch in diesen Thälern lebt, von der starr puritanischen Sonntagsruhe, die, wie das „düstere Wirtshaus“ und wie die Alvaneuer Forellen, der alpinen Völkerwanderung der internationalen Sommerfrischler der Neuzeit zum Opfer fielen. Ueberall weiss der Rechtshistoriker, der Sagenforscher, der Philologe mit den „altkeltischen Sympathien“ und der grosse Naturfreund Interessantes auszukundschaften. Von der Passhöhe des Albula, in dessen kahler Oede er als „echtes germanisches Gemüt die Wohlthat eines Wirtshauses preist“ ruft er aus: „Sei gegrüsst, altes Etruskerthal, rätselhaftes Engadin!“ Und

nun erzählt er uns von seinen Erlebnissen in den Engadiner Hochthälern, die damals noch in vollkommener Weltverborgenheit lagen. Wer sich im Oberengadin recht heimisch fühlen wolle, dem wird geraten, in der stattlichen „Krone" zu Samaden, dem einstigen Salis'schen Herrenhaus, abzusteigen. Und wieder ist seine Dichterphantasie entzückt von der kernigen Romantik dieses historischen Bodens: „In diesem ehrwürdigen Gelass", sagt er, „sollte sich einmal ein sinniges germanisches Gemüt einnisten, sich mit Gemsbraten und Murmeltier redlich ernähren, aus altem Pokal den Valtelliner schlürfen und aus den vergilbten Codices Herrn Gulers von Winegg, des ehrwürdigen Graubündner Feldhauptmanns und Chronikschreibers, und Herrn Ulrich Campbell's, des gelehrten Pastors von Süss, die verklungenen Geschichten räthischer Alpen seit König Noah, der ja, nachdem die Sündflutgewässer verlaufen waren, im Engadin noch etliche Zeit residiert haben soll, herausklittern" (Reisebilder, p. 44). Gar Erstaunliches erfahren wir dann von „Ponte-resina": dass man dort im „Adler" billig Halt machen könne; dass aus dem Fremdenbuch zu ersehen sei, wie selten „den Wundern dieser Thäler und Höhen von Reisenden die gebührende Aufmerksamkeit geschenkt wird" und dass dorten — wer vermag dies heute auszudenken — die Engländer sehr spärlich erscheinen! Und wer hält es für möglich, dass Scheffel von dem grössten und teuersten Luxuskurorte der Schweiz, von dem vornehmsten Alpenrendezvous der internationalen „Upper ten thousand" der Neuzeit, von St. Moritz vor einem halben Jahrhundert berichten konnte: „Die Industrie deutscher Badeorte wird man hier freilich vergebens suchen, alles ist von ländlicher Einfachheit und hier (Tarasp) wie in St. Moritz (und Alvaneu) kann dem fashionablen Badepublikum kaum etwas anderes geboten werden als das treffliche Wasser und die reizende Umgebung." Gespannt horcht jeder Kenner der neuesten engadinischen Romanlitteratur bei der Geschichte

auf, die Scheffel nach den Berichten seines Führers Jan Colani erzählt. Dieser war der Sohn des grossen Nimrods Jan Marchetti Colani, der im Jahre 1837 das Zeitliche segnete, nachdem er in den Felsen der Bernina unzähligen Gemsen und vielen Bären und Adlern das Lebenslicht ausgeblasen. Diesen Marchetti hatte ein deutscher Reisender, der von dem Graubündner Jäger einmal mitgenommen worden war, in einer deutschen Zeitschrift verewigt und ihm „wahrscheinlich" sagt Scheffel „im Glauben, dass in diesen Bergschluchten die Gesetze historischer Treue zu Gunsten des Mythus unbeschadet verletzt werden dürfen, ein so romantisches Relief gegeben, dass er nach den Begriffen des gewöhnlichen Lebens, die im Engadin noch sensibler sind als anderwärts, als eine zwar sehr interessante, aber auch zuchthausreife Persönlichkeit abkonterfeit war . . ." (p. 49). Dass dieser zweite Freischütz sich dem Teufel verschrieben, war nach dem Bericht des litterarischen deutschen Gemsjägers noch die geringste seiner Schandthaten. Colani's letzter Gedanke beim Sterben soll ein stiller Fluch auf die Erfindung der Buchdruckerkunst und die Stuttgarter Blätter im besonderen gewesen sein. Es ist mehr wie wahrscheinlich, dass wir hier unversehens auf die Quelle des Romans „Der König der Bernina" des phantasiereichen schweizerischen Schriftstellers J. C. Heer gestossen sind. Jedenfalls muss dieser als erklärter Scheffelverehrer, der den Dichter des Ekkehard in begeisterten Versen besungen, die „Reisebilder" gelesen haben. Heer ist uns als dichterischer Mitarbeiter des Scheffeljahrbuches bekannt und auch in dem 1890 erschienenen Scheffelsgedenkbuch hat er den Meister des kulturhistorischen Romans in dem Gedichte „Auf dem Hohentwiel" gefeiert:

Buch Ekkehard! — In deinen Klängen
Rauscht wie der jungen Eiche Saft
Gesund und voll das Frühlingsdrängen
Der starken, deutschen Männerkraft.

O, möcht in diesem Quell genesen
Auch unsre greisenhafte Zeit,
Von jener Tage starkem Wesen
Gewappnet und emporgeweiht.

Doch wir sind hier noch beim fahrenden Scholaren und Rechtspraktikanten. Und der verleugnet auch zu Füssen der Bernina auf dem Gletschermeer, auf das die Sonne alpenvergnügt herabscheint, als guter Deutscher den Charakter tiefer Innerlichkeit nicht und trinkt „den ehrwürdigen Berghäuptern, in Anerkennung ihrer hohen Verdienste, einen guten Schluck Valtelliner vor!“

Auch unser Säkkinger Tourist scheint nicht von dem sprichwörtlich schlechten Engadiner Wetter verschont geblieben zu sein. Auf dem Berninapass muss es ihm besonders schlimm mitgespielt haben:

„Wie schnaubt der Ostwind rauh mich an,
Wie pfeift's in allen Schluchten,
Als ob mich sündenleichten Mann
Viel Tausend Teufel suchten.“

Wenn ihn aber im Engadin das Wetterpech verfolgte, wusste er sich damals und bei späteren Graubündnerfahrten zu trösten, wie uns ein Vers seines Gedichtes „Alpenstrasse“ belehrt:

„Wär' nicht ein Trost im Thal Valtlin,
Genannt der Valtelliner,
Ich fluchte auf das Engadin
Und auf die Engadiner.“

Dass Scheffel übrigens noch andere Motive und Eindrücke aus dem Engadin in seine Lyrik aufnahm, das bezeugen einige seiner „Bergpsalmen“ und unter anderen auch sein Gedicht „Auf wilden Bergen“, das er auf einem Steinblock in der gewaltigen Gletscherwelt der Bernina dichtete.

Kurz bevor Scheffel in die Bündner Berge zog, hatte er die erste beste Gelegenheit ergriffen, um Säkkingen,

wo ihm „der Frühschoppen fast zum Mythus geworden", den Rücken zu wenden. Zwischen diesem Sommer und dem Jahre 1854, in dem wir ihn wieder in der Schweiz finden, liegt die bedeutungsvollste Epoche seines Lebens. Nachdem er sich „als fahrender Schüler, ohne Ruf, ohne Stellung, mit unbefriedigtem Drang ins Weite" herumgetrieben (an Schwanitz 1851), nachdem er vorübergehend einen Sekretariatsposten in Bruchsal bekleidet, setzt er es durch, seinen künstlerischen Neigungen folgen zu dürfen. Ende Mai des Jahres 1852 zieht er als Kunstjünger nach Italien. Seine Alpenfahrt durch die Thäler an dem Monte Rosa und über den Simplonpass hat er in seinem „Bericht aus Welschland" (Episteln p. 137) in humorvoll altertümelndem Kanzleistil beschrieben. „Caput 1" beginnt gleich mit den Worten: „Was die Schweiz anbelangt, so hört im Kanderthal die Kultur ziemlich auf" und in „Caput III" jammert er in elegischer Gaudeamus-Stimmung: „Item, über den hohen Berg Simplon bin ich bei grossem Donnerwetter gestiegen und ist mir recht schwindlig und einsam zu Mut gewesen, also dass ich schier reflektiert hätt: O sässest du doch in einem stillen Wirtshaus am Rhein oder Neckar, statt so pudelnass bei Blitz und Donner der italienischen Grenzscheid zuzuklimmen".

Das Bewusstsein aber, als freier Mann in die Welt zu fahren und der geliebten Kunst zu dienen und nun für alle Zeiten vor Corpus juris und Gesetzesparagraphen sicher zu sein, erfüllte den gen Süden wandernden Scheffel mit hoffnungsvoller, froher Begeisterung, die in seiner Hochlandminne wiederhallt.

„Berggipfel erglühen,
Waldwipfel erblühen
Vom Lenzhauch geschwellt;
Zugvögel mit Singen
Erhebt sein Schwingen
Ich fahr in die Welt!" (Auffahrt).

Dass er in Italien bald seiner ersten Liebe, der Malerei, untreu werden sollte und auf Capri's Klippen das Bündnis mit der Dichtung schliessen, dass er mit dem frischen, freien und fröhlichen Sang

Von dem jungen Spielmann Werner
Und der schönen Margarethe

der „ihm in froher Frühlingsahnung aus dem Herzen sprang", das neue Bündnis besiegeln sollte, konnte der abtrünnige Jurist damals freilich noch nicht ahnen.

II.

Im Winter 1854—1855 erfuhr Scheffel, der nach seiner Rückkehr aus Italien ernstlich mit dem Gedanken umging, in Heidelberg — wie er sich ausdrückte — „Privatdozent und Proletarier" zu werden, dass eine Lehrstelle für deutsche Litteratur am eidgenössischen Polytechnikum in Zürich ausgeschrieben sei. Gleich wendet er sich an den ihm befreundeten und, wie er irrtümlich wähnt, einflussreichen Meyer-Ott und giebt ihm kund, dass er diese Gelegenheit „den Mühsalen des oft sehr unerspriesslichen Privatdozententums zu entgehen" gerne ergreifen würde. In dem Anmeldeschreiben an den Präsidenten des schweizerischen Schulrats Dr. Kern und in einem Briefe an den genannten Zürcher entwirft Scheffel ein äusserst verlockendes, aber fast zu ideales Zukunftsbild von einem deutschen Litteraturprofessor. Er sagt da u. a., er habe sich die Linien seines weiteren Schaffens dahin gezogen, den Ernst und stofflichen Gehalt der historischen Wissenschaft mit den Gesetzen künstlerischer Schönheit zu verbinden. Es sei ihm von der Natur die Gabe der Rede verliehen und nach seiner Vorbildung und den vielen inneren Erfahrungen, die sich an das produktive Schaffen knüpfen, würde er die Geschichte der deutschen Litteratur weder als silbenstechender, streng monotoner altdeutscher Philologe, noch als hohler phraseologischer Aesthetiker

vortragen, sondern seine Zuhörer „auf den Pfaden lebendig wehenden Geistes durch die heiteren Labyrinthe geleiten“ . . . . „als einfacher Mann, der die geistige Vergangenheit mit der Gerechtigkeit dessen beurteilt, der aus eigener Erfahrung weiss, wie und warum das Kunstwerk im schöpferischen Gemüt entsteht und der zugleich als Historiker im einzelnen immer nur den Teil eines grossen Ganzen sieht“ . . . . .[27])

Zwei Mal winkte Scheffel ein trügerisches Glück und beide Male wich es zurück, als er es fassen wollte. Dass er mit solchen Anschauungen und Vorsätzen, mit seinem schönen Talent, mit seinem geraden, goldlautern Wesen eine Zierde Zürichs und seines Polytechnikums geworden wäre, dass er in seiner Art mindestens ebenso Tüchtiges geleistet hätte, wie der geistvolle Aesthetiker Vischer, der damals die Professur erhielt, darf man wohl annehmen. Eine andere Frage ist es freilich, ob Scheffel, der später, als man ihn von Weimar aus zum Professor machen wollte, meinte: Professor und zugleich freier Dichter zu sein, vereinige sich ebensowenig, als man Schiffskapitän und Vorstand einer landwirtschaftlichen Anstalt zugleich sein könne, in Zürich sesshaft und glücklich geworden wäre. Widerstrebte ihm doch jeder Zwang einer dienstlichen Thätigkeit. Thatsache aber ist, dass sich sein Geschick nun bald umdunkelte und sein Wort rechtfertigte: „In schriftstellerischen Arbeiten habe ich Glück, im Leben nicht viel“; und wahrscheinlich ist es, dass er in Zürich von jenen schweren Schicksalsschlägen und Gewissensplagen, die ihn bis an den Rand seelischer Vernichtung brachten, verschont geblieben wäre.

Zuvor aber noch ein freundliches Bild von dem köstlichsten, das die Schweiz unserem Dichter gespendet, von seinem grössten schriftstellerischen Glück, von der dichterischen That seines Lebens, die zugleich auch das schönste Denkmal seiner verständnisinnigen Liebe für die Schweizerberge ist. Schon im Frühling des Jahres 1854,

kurz nachdem er seinen Säkkinger Schwarzwaldgesang vollendet und während er sich um die Züricher Professur bewarb, war er mit dem Ekkehard-Roman beschäftigt, der im Grunde aus einer verfehlten Habilitationsschrift hervorgegangen ist. Schweizerischen Ursprungs ist gleich die Hauptquelle der Dichtung. In der ehrwürdigen Bücherei St. Gallens, wo er nach den Rechtsverhältnissen des 10. Jahrhunderts forschte, fand er die Mönchschronik, die „casus Sancti Galli" des IV. Ekkehard, die nicht nur seiner Phantasie den richtigen Weg wies, sondern ihm auch die naive „knorrige und doch dichterisch verbrämte Sprache" seines „Ekkehard" bilden half. Nachdem er, seiner Gewohnheit folgend, Ortsstudien auf dem Boden gemacht, den einst die Herzogin von Schwaben beschritten, nachdem er sich am Bodensee und bei der alten Linde am Abhang des Hohentwiels eingenistet, floh er im September, „müde, abgearbeitet, erschöpft von einem Jahr der angestrengten Arbeit" und von Seelentrübsal gequält, zu den „luftigen Alpenhöhen des Säntis, wo das Wildkirchlein keck wie ein Adlerhorst herunterschaut auf die grünen Thäler". „Dort war ich beim Senn" berichtet er einem Freund (v. Freydorf) „der wusste zwar nicht, was ich schaffte, aber er liess mich gewähren. Meine Hütte waren nur Bretter von drei Seiten, hinten der rohe Fels, und wenn es draussen regnete oder der Schnee schmolz, so konnte es geschehen, dass mir ein unverhoffter frischer Wasserguss auf das Lager kam. Ich war so vergnügt mit dem Sennen da droben, gewann volle Frische und Gesundheit wieder und das Glück mit der Arbeit endlich fertig zu werden! Ich wusste, wenn es jetzt nicht geschähe, sie wäre nie vollendet worden. Das war ein jauchzend Aufatmen, wie ich das Punktum dahinter setzte." Scheffel wohnte in dem einfachen Bergwirtshause am Seealpsee, der von den mächtigen Felsriesen der Säntisgruppe umrahmt ist. Von dort besuchte er allerdings häufig das

„Wildkirchli" und die Ebenalp. Nur „sieben Tag und sieben Nächt" war Ekkehard II., wie ein Appenzeller Landsmann Scheffel genannt, im „Aescher" der Herberge am Wildkirchli, zu Gast. Dort oben in den Appenzeller Bergen hat er „das Herz erquickt von warmem Sonnenschein und würziger Luft" die Schlusskapitel seines Romanes niedergeschrieben. Dort oben lässt er den jungen Mönch, dem verbotene Minne das Herz betrübt, die verlorene Seelenruhe wieder durch Beten und Dichten erringen, dort oben lässt er Ekkehard das rauhe, von germanischer Kraft strotzende Waltharilied und dann, als er geheilt wieder thalwärts über den Rhein zieht, sein dankbar Lebewohl singen:

Fahr' wohl, du hoher Säntis, der treu um mich gewacht,
Fahr' wohl, du grüne Alp, die mich gesund gemacht.
Hab' Dank für deine Spenden, du heil'ge Einsamkeit,
Vorbei der alte Kummer — vorbei das alte Leid.

Scheffel schildert Ekkehard's Genesen und Erstarken am Wildkirchli nach eigenem Erleben. Den ganzen Reichtum seines Innenlebens, seines gemütstiefen Humors liess er in die Abschnitte des Ekkehard-Romans hinüberströmen, die sich auf der Ebenalp abspielen. Wie das Waltharilied dem liebeskranken Mönche, so ward ihm der Roman zur befreienden That; wie sein Held, so ward auch er geläutert und gehoben durch die Bergeinsamkeit. „Dorten oben, wo der ‚alte Mann' in seiner Berggewaltigkeit dem Poeten ins Konzept schaut" so lesen wir im Ekkehard „wo die Abgründe gähnen, der Donner zwölffältig durch die Schluchten rollt und der Lämmergeier in einsamen stolzen Kreisen dem Regenbogen zufliegt, dort muss Einer etwas Grosses, Kerniges, Bärenmässiges singen, oder reuig in die Kniee sinken, wie der verlorene Sohn, und vor der gewaltigen Natur bekennen, dass er gesündigt." Scheffel hat nicht an der Natur seiner lieben Schweizerberge gesündigt; ihm ist im Appenzeller

Alpstein ein kerniger Sang gelungen, ein prächtiges Zeitenbild, in dem das ewig Menschliche, belebt und getragen von der herrlichsten Natur, in der Vergangenheit geschaut ist.

Als ihn der Winter, wie weiland Ekkehard, aus den Bergen vertrieb, da schrieb er dem Aescherwirt am 10. Herbstmonat ein niedlich Gedichtlein ins Fremdenbuch, das in die Verse ausklingt:

Dies Liedel sang als Abschiedsgruss
Ein fahrender Scholar,
Der sieben Tag' und sieben Nächt'
Allhier zu Gaste war.

Er schleppte auf den Berg herauf
Viel alte Sorg und Qual —
Als wie ein Geissbub jodelnd fährt
Er fröhlich jetzt zu Thal.

Scheffel ist einige Jahre später (1862), als diese Perle aller Bergidyllen durch seinen Roman schon weltberühmt geworden war, wiederum zur Felsenklause beim Säntis hinaufgestiegen. Und wiederum hat er dem Aescherwirte ein Lied geschenkt, das er diesmal „Ekkehard" betitelte und als „Victor Joseph" unterzeichnete. Und wie in jenem ersten schildert er auch hier eigenes Seelenleben:

„Mich trieb's hinauf vom Hohentwiel
In mächtiger Höhe zu weilen,
Am Säntis in würziger Alpenluft
Die kranke Seele zu heilen.

Wildkirchlein sei mir recht ernst gegrüsst
In Felsenklüften geborgen.
Hier oben hab' ich den Trübsinn verlernt
Und des Herzens quälende Sorgen.

Nun mag ich wieder mit klarem Aug'
  Am Blick des Thales mich laben,
Hernieder wallt zu dir mein Gruss,
  Frau Hedwig, Herrin von Schwaben.

Es grüsset dich Walthari's Lied
  Von Ekkehard, dem Verbannten.
Ja, dreimal glücklich nenn' ich den Mann,
  Der stark die Prüfung bestanden.

Und fühlt wer herbe verwundet den Sinn —
  Den Säntis soll er erlesen,
Hier oben wird jedwedes Gebrest
  Und Herzeweh rascher genesen."

III.

Kaum war ein Jahr vergangen, seit er seinen Ekkehard in die Welt gesandt, als das erste grosse Unheil über ihn hereinbrach. Er verlor seinen besten, treuesten Kameraden auf Erden „syn lieb und frumm Schwesterlin Maria". Er hatte das hochbegabte, bezaubernd liebenswürdige Mädchen bewogen, zu ihm nach München überzusiedeln, damit es sich dort als Malerin ausbilde. In wenigen Tagen hatte der Typhus das blühende Geschöpf hingerafft.

Schwer lasteten Schmerz und Gewissensbisse auf seinem Herzen. München, wo er sich schon eingelebt hatte, war ihm nun für alle Zeiten verleidet und damals schon zogen sich dunkle Wolken über seinem Gemüt zusammen, das ohnehin zu krankhafter Melancholie neigte. Diesen schwermütigen Zug seines Wesens finden wir ja auch in seinen Briefen, besonders in denen an seinen Jugendfreund August Eisenhart, mit dem er bis an sein Lebensende in ununterbrochenem Briefwechsel stand. Schon bevor ihm jenes herbe Leid widerfahren, hatten sich die Vorboten einer schweren Gemütskrankheit gezeigt. In dem Jahre der Veröffentlichung des Ekkehard zog sich der Dreissig-

jährige als „scheuer, einsamer, menschenflüchtiger Gebirgskletterer" in einen weltabgeschiedenen Winkel Tyrols zurück. Dann trat vorübergehende Besserung ein. Im Mai 1856 unternimmt er eine Frühlingsfahrt nach Südfrankreich, „in die Thäler der Provence, wo der Minnegesang entsprossen". Kränker, als er die Heimat verlassen, kehrt er über Bellinzona und den Gotthard nach Hause. In welcher Stimmung, das sagt uns das Gedicht „Auf dem St. Gotthard", das er am 8. Juli „mit erfrorenen Händen" geschrieben:

Ich habe geträumt einen langen Traum:
Das Leben schwungvoll und heiter
Und selbst zum Himmel den Aufgang frei
Auf der Künste goldener Leiter.

Es ist vorbei! — Kraft, Kunst und Gold,
Sie gingen zusammen zu Ende;
Da stehen sie wieder, schneedüster und grau,
Des Gotthards steinernde Wände.

Es ist vorbei! — Der Nordwind saust,
Als zög durchs Gebirge ein Klagen,
Ich sitze, ein trauerndes Marmorbild,
Verhüllt im Luzerner Wagen.

. . . .
. . . .

Zu alle dem kamen noch die misslichen Verhältnisse im Elternhause: ein pedantischer, verstimmter Vater, der keinen Sinn für die Poetenart seines Sohnes hatte, und ein schwachsinniger Bruder. Nur die treffliche Mutter verstand ihn. Mit kummervoller Besorgnis setzte sie alle Hebel in Bewegung, um dem geliebten Sohne eine sorgenfreie Existenz und ein glückliches Heim gründen zu helfen. Scheffel weicht der Schillerfeier aus, zu der er als Ehrengast geladen; unerwartet kehrt er heim nach Karls-

ruhe und sinkt im Vaterhause weinend vor der Büste des grossen Schwaben nieder. An seiner Lebensfreude nagte die quälende Sorge, die er sich durch ein voreiliges Versprechen aufgeladen. Er hatte dem Grossherzog von Sachsen-Weimar, dessen Gast er in dem romantischen Thüringer Schloss bei Eisenach wiederholt gewesen, versprochen, ein Epos: „Der Sängerkrieg auf der Wartburg" zu schreiben. Und nun fand er nicht mehr die Kraft, die Seelenruhe, um sein Wort einzulösen. Der Quell seiner Phantasie schien mit einem Male versiegt, sein schöpferischer Geist gebrochen zu sein. Tief verstimmten ihn auch die politischen Schicksale seiner engeren Heimat. „Dass er so vieles erkennt und sieht, was viele Tausende nicht ahnen" schreibt seine Mutter „das ist der Kummer seines guten Herzens." Seit geraumer Zeit litt er auch an beängstigendem Blutandrang nach dem Kopf, an „argen Kopfsinnierungen", wie er sich ausdrückte. So lehrte ihn denn jedweder Tag aufs Neue: „Verfahrner Leute Fahrgewinn heisst Leid."

Da gab dem seelisch schon Schwerleidenden eine unglückliche Liebe den Rest. Schon einige Jahre zuvor hatte er sich in Rippoldsau in eine hübsche Elsässerin aus gutem Hause verliebt. Und wie damals wurde er nun in derselben Stadt, in der Gottfried Keller der Liebe Leid kennen lernte, von den Eltern schnöde abgewiesen.

Das Heidelberger Mädchen, das dem Poeten ohne Stellung und offiziellen Rang versagt wurde, reichte noch im selben Jahre einem wohlbestallten Kaufmann die Hand.

Zeuch ab, mein schlanker Magnus,
Dein Täschlein ist zu leer. —
. . . .
Zeuch ab, mein schlanker Magnus
Und schweig von Deiner Kunst:
Wir haben Dich gewogen . . .
Was wiegt eine Hand voll Dunst?

Und in der gleichen Liederreihe „Magnus vom finstern Grund“ klagt Meister Josephus:

Dass anmutsprühend Du mich bethörtest,
War meine Schuld. Niemanden klag' ich an.
Doch dass Du allen Glauben mir zerstörtest
An Dein Geschlecht — das war nicht wohlgethan.

Er wusste nun, auch er gehörte zu dem leicht wiegenden Volke, von dem er gesungen:

Fahrende Schüler, unstäte Kind,
Singer und Spieler, wirbliger Wind.
Eisern die Kehlen, Mägen von Erz,
Goldklare Seelen — doch keiner begehrts.

Dies Mal suchte er Zuflucht und Heilung in Seelisberg, bei „den Bewohnern des Urnerlandes, den letzten Ausläufern des alemannischen Stammes“. (Brief an Meyer-Ott.) Aber er wohnte nicht oben im Kosthaus, sondern unten im Dorf; in einem Wallfahrhäuschen, in „einsamer, geheiligter Klause“, beim Leutpriester fand er Asyl. (An Freydorf.) Bis spät im Herbst blieb er „in dem ihm lieb gewordenen Bergland am Vierwaldstätter See“. Der Winterschnee, der bereits Berg und Halden deckte, musste ihn an die Heimreise mahnen. Die wildschönen Ufer des Sees aber, das Reussthal und die Gotthardberge haben sich für immer seiner Erinnerung eingeprägt (Brief an Meyer-Ott) und die Eindrücke, die er dort empfangen, brachten, im Verein mit seinem Innenleben, in dem Gram und Zorn wühlten, seine besten lyrischen Gaben zur Reife, die „Bergpsalmen“, die er dem Bischof von Regensburg, einem frommen deutschen Mann in den Mund legt, der jetzo vor 900 Jahren zur Alpeneinsamkeit, „ins Hochgebirg des Weisen Trost“ geflohen. Doch jetzt konnten ihm auch die heilsamen Wohlthaten der Alpen nicht helfen. Bald nach seiner Rückkehr packte den Un-

glücklichen der Verfolgungswahn. Er verschwand plötzlich aus dem elterlichen Hause, um in das Karthauser Kloster der „grande Chartreuse“ zu flüchten, das er in jüngeren Jahren besucht und in seinen „Reisebildern“ beschrieben hatte. Ein glücklicher Zufall brachte den Gemütskranken in die von Dr. Erismann vortrefflich geleitete Wasserheilanstalt Brestenberg am Hallwylersee. Dort, in dem lieblichen Seethal, das die Aa durchfliesst, zwischen Jura und Alpen, auf aussichtsreichem, von Rebland umrahmtem Hügel, befand sich der still-idyllische Zufluchtsort des „wundersiechen Mannes, dem durch Liebe Leid geschehen“. Ruhe, beschauliches dolce far niente und die seelenkundige Pflege des Arztes halfen gemeinsam die Gespenster des Wahnes allmählich zu verscheuchen. Bald erwachte in dem Kranken auch der Künstler, der Dichter und der fahrende Scholar wieder. Er hielt sich nicht nur wacker an seinen berühmt gewordenen Wahlspruch:

„Still liegen und einsam sich sonnen
Ist auch eine tapfere Kunst“

sondern er durchstreifte auch in alter Wanderfreude die romantischen, an schmucken Burgen und Ruinen so reichen umliegenden Thäler des Aargau.

Er hat den stillen Winkel am Hallwyler See und einige Menschen dort[29]) so lieb gewonnen, dass er sich im folgenden Jahre (1862) zu einer zweiten Kur in Brestenberg einfindet, und wie vordem „führte er zu Land und zu Wasser ein harmloses, in künstlerischem Schaffen und Naturgenuss zufriedenes abgegrenztes, von keinem Misston gestörtes Leben“, wie er seinem fürstlichen Gönner schreibt. Was er in dem Biterolf-Gedicht „Die Heimkehr“ vom Thüringer Land, von „des deutschen Waldes Kraft“ preist, der

„ . . . Alles was gebrestenhaft,
Aus Leib und Seele scheidet“

das hat sich für ihn auch im Seethal bewahrheitet:

„Dass ich wieder singen und jauchzen kann,
Dass alle Lieder geraten,
Verdank' ich nur dem Streifen im Tann,
Den stillen Hochlandpfaden:
Aus schwarzem Buch erlernst Du's nicht,
Auch nicht mit Kopfzerdrehen:
O Tannengrün, o Sonnenlicht,
O freie Luft der Höhen!"

Er wäre nach diesem zweiten Aufenthalt, der übrigens von einer ausgedehnten Alpenfahrt ins Graubündnerland unterbrochen war, im dritten Jahre wiedergekehrt, wenn ihn nicht taktloser und verleumderischer Zeitungsklatsch, der ihn als irrsinnig hinstellte, davon abgehalten hätte. So wandert er denn ins bayrische Hochgebirge, nachdem er im Frühjahr 1863 dem deutschen Volke „Frau Aventiure, Lieder aus Heinrich von Ofterdingen's Zeit" gegeben, in denen er sich mit so schönem Gelingen befleisst „aus dem üblichen lyrischen Verschwimmen und Winseln heraus zu treten und schlicht und kernig zu werden". Reichen Anteil hat die Schweiz auch an diesem Schatzkästlein gesunder, reiner deutscher Lyrik. Hier vor Allem finden wir den Scheffel, den ich den schweizerischen genannt, den Dichter, der seiner Leyer Akkorde der Wehmut und schmerzerfüllten Klage entlockt. Ueberall in „Frau Aventiure" klingen uns Erinnerungen, Stimmungsbilder und Motive entgegen, die aus dem Seethal stammen, überall vernehmen wir den Dank des Genesenen an den liebgewonnenen See, an das traute Fleckchen Erde, das ihm endlich den milden Frieden wieder gegeben, und zwar finden wir diese Erinnerungen auch dort, wo man sonst nicht das Ichleben des Poeten sucht, in den Balladen, so z. B. in dem Gedichte „Walter von Hallwyl" (1860. „Aus Heimat und Fremde"):

O Lenz in Blüt' und Düften,
O Dörflein, Burg und See . . . . . .
Heil mir, dem Schwergeprüften,
Dass ich die Heimat seh.

Ergreifend schön hat der Einsiedler in Seengen den Hallwyler See besungen. Die ganze Weihe idyllischen Seefriedens ist über diese Lyrik gebreitet. Wie Heine das hohe Lied des Meeres, so hat Scheffel in lieblichen Hymnen den See gefeiert, wo er sich hülfesuchend der heilenden Natur genaht. Durchs ganze Leben begleiteten ihn die Erinnerungen an diesen friedlichen Schweizersee, und in manchem späteren Liede gedenkt er der Tage, da das Rauschen und Raunen seiner Ufer ihm die Seele labte; des Hallwyler Sees, von dem er im August 1862 sang:

In des Weltlärms Hast und Gellen
Denk' an diesen stillen See,
Freudig spielen seine Wellen
Sonnenlicht und Alpenschnee.

Ihn erfüllt kein stürmisch Tosen,
Keine farbenwilde Glut,
Doch die schönsten weissen Rosen
Tauchen träumend aus der Flut.

Und so sei er heut und immer
Gleichnis dir und Ebenbild . . . .
Sonder Prunk und falschem Schimmer
Einfach, heiter, klar und mild.
(Gedichte aus d. Nachlass).

Aber auch kulturhistorische Stoffe und eine Fülle von Anschauungen, Situationen und Motive eines von Veste zu Veste fahrenden Sängers, wie er dem befreundeten Grossherzog berichtet, wusste er in seinen Liedern festzuhalten. Dort leuchtet auch der alte Humor des Heidelberger Gaudeamus-Scheffel auf. So in dem köstlichen Gedicht vom „eratischen Block" und im „Pfahlmann", dessen launiger Schlussvers lautet:

Der diesen Gesang schuf zum Singen,
Hat selber den Moder durchwühlt
Und bei den gefundenen Dingen
Einen Stolz als Kulturmensch gefühlt.

Auch das alte Vindonissa geht ihm manchmal im Kopf herum „als müsste er“ schreibt er an Eisenhart „einmal eine Geschichte aus der Völkerwanderung ersinnen, die dort spielt.“

Im Spätsommer des Jahres 1864 erscheint Scheffel wieder im Seethal; diesmal aber um zu bleiben und sich in der Schweiz einen eigenen Herd zu gründen, denn er führt seine junge Frau mit sich. In dem nahen Seon mietet er die auf fruchtbarem Hügellande gelegene Villa seines poetisch veranlagten Aargauer Freundes Dössekel. Und nun hätte ja alles gut werden können, — aber es kam leider anders.

Scheffel war noch kein viertel Jahr in seinem eigenen Schweizerheim, als seine Mutter starb — und nun waren die Tage dieses idyllischen Landlebens und damit auch die des jungen Eheglücks gezählt. Das Pflichtgefühl rief ihn an die Seite des kränkelnden Vaters und des hülflosen Bruders. Aus den Briefen an seine Schweizerfreunde wissen wir, wie schwer es ihm fiel, das liebgewonnene Aargauer Thal zu verlassen, wie ungern er wieder nach der badischen Hauptstadt überzog. Und an seinen getreuen Eisenhart schreibt er am 9. April 1865, nach dem Tode seiner Mutter: „Karlsruhe, wo ein nicht recht lebensfähiges liberales Staatswesen unter dem Drucke preussischer Einflüsse sich unerquicklich abzappelt, wird mir immer unsympathischer. Wie von einem Alp befreit, sitze ich heute in dem Schweizerhäuschen zu Seon, wo ich meinen Ehestand unter so glücklichen Auspizien begonnen . . . .“

Nach zwei herzlich ungemütlichen Jahren, die er in Karlsruhe verlebt, wo ihm die preussische Aera des „prresentiert's Gewehr“ besonders zuwider ist, siedelt er mit seiner leidenden Frau nach dem Genfersee über. Dort wird ihm ein „wohlgestalter, prächtiger Bube“ geschenkt. Dem Kinde, das in „Vevey feierlich getauft wird“, wünscht er, dass sich ihm „das Leben ebener und schrankenfreier gestalte“. „Möge es dem Neugeborenen ein

gutes Omen sein“ berichtet er Freund Dössekel „dass er auf freiem Boden und in freier Luft zuerst Gottes schöne Erde begrüssen durfte“.

Unseren Wandersmann aber treibt es von Neuem in die Berge. Er durchstreift die Ufer des Genfersees, sieht sich die ländlich fröhlichen Feste der „leichtlebigen Waadtländer“ an und ist entzückt von dem unerschöpflichen Liebreiz des Sees und der sonnigen Hügel, „die von Ceres' und Bacchus' Gaben schwellen“. Schon vor Beginn der schneefreien Zeit unternimmt er allein mit einem Führer eine Hochgebirgsfahrt in „die wilden Montblanchochthäler“ und ist überwältigt von den grossartigen Naturwundern; und in den Schneefeldern des Col du bonhomme und Col de la Seigne gesteht er „dass man dem Genius dieses Hochgebirgs nicht ohne ein demütiges Grauen und Ohnmachtsempfinden nahen darf“. Jedoch des Poeten Harfe erklang in diesen Tagen nicht; die vielen landschaftlich mächtigen Eindrücke des Genfersees haben, wie er selbst sagt, keinen rhythmischen Widerhall in seinem Gemüt gefunden. Aber nicht, weil es der Poesie am Montblanc zu kalt war und am Genfersee so heiss, staubig und sonnengrell, dass sie, wie eine Engländerin, blaue Brillen tragen muss — so lässt ihn der Galgenhumor an Anton v. Werner berichten — sondern weil ihm neues Unheil drohte. In die junge Ehe hatten sich tiefe Verstimmung, hoffnungslose Entfremdung geschlichen, — „Gott weiss wann und wie“, klagt Scheffel dem befreundeten Maler. Eine Ironie des Schicksals war es, dass in demselben Jahre 1868, in dem er seine kneipgenialischen, toll ausgelassenen Gaudeamus-Lieder, die kecken Kinder seiner jugendlichen Muse herausgab, welche in den akademischen Kreisen Deutschlands bekanntlich stürmische Begeisterung hervorriefen, seine Frau von ihm ging.

Dieser letzte, schwere, nicht ganz unverschuldete Lebenskonflikt hat dem Menschen Scheffel unwiederbringlich das Glück, seinem Lebensabend den Frieden ge-

raubt und die Schaffenskraft des Dichters vernichtet. „Er ist ein unglücklicher, tief beklagenswerter Mann geworden und elend gestorben“ — so hat der berühmte Mediziner Prof. Kusmaul von den letzten Lebensjahren seines einstigen Kommilitonen gesprochen. Meister Josephus, der einen Poetenruhm kosten durfte, wie kaum ein Zweiter in Deutschland, war mit seinem zerschlagenen Gemüt reif für weisse Karthauserkutte und für den Wahlspruch, der über den Zellen der „Grande Chartreuse“ steht: „In silentio et spe erit fortitudo vestra“. Von diesem Scheffel wussten die Deutschen, die in dem Dichter des Ekkehard nur den von der Verehrung des ganzen Volkes beglückten Meister sahen, so gut wie nichts. Erst nach seinem Tode erfuhr man von dem langen, tieftraurigen Hinschwinden dieses Lieblings der deutschen Nation. „Der Rest des Lebens des Menschen Scheffel“, schrieb C. Alberti (Sittenfeld) 1887 im „Magazin“, „zeigt uns nur das unheimliche Bild, wie ein edles Herz sich langsam Ader um Ader verblutete, in tiefster Zurückgezogenheit und Weltverschlossenheit . .“

„Abgehetzt, verbittert, ganz auf sich selbst und die stärkende Kraft einsamer Natur und einsamen Denkens zurückgezogen“, verbirgt er sich in einem weltabgeschiedenen Winkel am Bodensee bei Radolfszell. Dort „wo ein schönes Stück deutscher Erde sich zwischen Schwarzwald und schwäbischem Meer aufthut“, dort, wo die Geister seiner beiden grossen Dichtungen umgehen und wo ihn am Horizonte die Firnen der Appenzellerberge grüssen, baut er sich anfangs der 70er Jahre in ländlichem Gartenlande — „wo Gottes Sonne frei und licht über die blaue Flut in alle Fenster hineinleuchtet und des Menschen Herz den Druck der Städte vergisst“ — seine bescheidene „Seehalde“. Mit den Alpen und einigen lieben Menschen in der Schweiz blieb er bis zu seinem Ende in treunachbarlicher Freundschaft verbunden. Schon im Sommer nach dem verhäng-

nisvollen Aufenthalte am Genfersee sehen wir ihn mit Anton v. Werner, der Vorstudien zu den Illustrationen der „Bergpsalmen“ macht, im Berner Oberland und am Vierwaldstättersee. Wiederholt weilt er in Zürich, über dessen „mächtig aufblühendes Leben“ er sich freut. Mit dem Sängervater Ignaz Heim, bei dem er im Jahr 1871 wochenlang im Zeltweg zu Gast war und wo er auch Gottfried Keller persönlich kennen lernte, durchwandert er ein Jahr darauf das Glarnerland. Da stellte sich in trautem Freundeskreise wohl zeitweise der alte Humor wieder ein; heitere Stunden, fröhliche Wanderstimmung, ein guter Tropfen am gemütlichen Stammtisch vermochten vorübergehend die Schatten zu verscheuchen und ihn, den verstummten Dichter, sowie seine Umgebung über die trostlose Oede in seinem Innern hinwegzutäuschen. So erzählt uns der Verfasser eines Scheffel-Nachrufs (im Magazin, 24. April 1886), er habe den Dichter anfangs der achtziger Jahre „bei vollster Gesundheit und Frische, umgeben von Glück und Reichtum, frei von jeder pessimistischen oder weltschmerzlichen Neigung“ in Radolfszell getroffen. Wie zuverlässig dieser Gewährsmann ist, geht auch aus dessen Behauptung hervor: „Ausser Goethe hat wohl kein deutscher Dichter bei Lebzeiten einen so hohen Grad von Lebensglück erreicht.“

Noch möchte ich zweier Episoden, einer komischen und einer fast idyllischen gedenken. Die erstere hängt mit den Fischereistreitigkeiten zusammen, die dem Einsiedler in der „Seehalde“ das Leben sauer machten und ihn in Prozesse und Reibereien verwickelten, die sehr komisch wären, wenn wir nicht wüssten, dass sie zum grossen Teil durch die hochgradige Nervosität des missmutigen und menschenscheuen Dichters heraufbeschworen wurden. Auch die Fischer von den schweizerischen Ufern des Untersees scheinen den Aerger Scheffel's erregt zu haben. Einmal sah dieser einen schweizerischen Fischwilderer hart an seinem Strande. Er

hiess ihn weggehen, und als der Schweizer keine Miene machte, ihm zu folgen, drohte Scheffel, er werde seine Flinte holen. Der Eidgenosse aber, — nach dem deutschen Erzähler (Scheffeljahrbuch 1895 p. 39) muss dieser natürlich ein „biederer" sein — bückte sich gemächlich in sein Fahrzeug und holte ein Schiessgewehr mit den Worten herauf: „Mine han ich scho bi mer!" Ein „göttliches Lachen" soll da die Streitlust Scheffel's verscheucht haben.

Mehr als eine biographische Anekdote bedeutet die zweite Episode, deren Schauplatz das „blitzsaubere" Schweizerstädtchen Stein am Rhein ist, das kaum drei Stunden von Scheffel's „Seehalde" entfernt liegt. Dort, im altertümlichen Gasthaus der Witwe Etzweiler, pflegte unser Dichter öfters bei den Stein-Stammgästen anfangs der achtziger Jahre seinem Aerger über die Fischerplänkereien Luft zu machen. Wiederholt ist er auch beim alten Burgwart auf Hohenklingen eingekehrt. Manch humoristisches Verslein soll er in das Fremdenbuch eingeschrieben haben, die eine willkommene Beute der Autographenmarder wurden. Es geht aber die Sage, dass den alten fahrenden Scholaren nicht der gute „Steiner" in der „Goldenen Sonne", nicht die romantische Burg und nicht die Steiner Stammgäste nach dem Städtchen gelockt, sondern der Wirtin schmuckes Töchterlein, ein reizendes „Schaffhuser Maidli" mit goldblonden Zöpfen und heiterem Gemüt. Dem Meister Josephus hatte es vor Allem der herrliche Glockenton ihrer Stimme angethan:

„Mög sich dein Lied so hell und rein
Und kräftig wie der junge Rhein
Noch oft am Fuss des Hohenklingen
Wie Glockenton gen Himmel schwingen."

Dies schrieb er der hübschen, sangesfrohen Wirtstochter am 1. Januar 1884 auf ein Albumblatt.

In demselben Jahre hat er seine letzte Schweizerreise unternommen. Er selbst gedenkt derselben in einer No-

tiz, die er dem „Gedenkspruch“ vom September 1884 beifügte:

Blauer Himmel, lichte Wölklein
Spielend um zerzackte Höh';
Gletscherbäche, Wasserfälle,
Sonnbeglänzter ew'ger Schnee . . . .

Schau ich's auch, entzückten Blickes,
Nicht mehr täglich auf der Fahrt —
Die Erinnrung reinen Glückes
Bleibt so schön wie Gegenwart.

* *
*

Der Tod hat unter den deutschen Dichtern zu Anfang der achtziger Jahre reiche Ernte gehalten. Nach Gottfried Kinkel und Emanuel Geibel, nach dem Bayern Karl Stieler und dem Schweizer August Corrodi, kam nun auch Scheffel an die Reihe. Er ist am 9. April 1886 gestorben. Die grosse Säkularfeier der Universität seines geliebten Alt-Heidelberg, für die er noch das Hauptfestlied dichten konnte, hat er nicht mehr erlebt.

Schon im August seines Todesjahres wurde ihm im Thüringerland ein erstes Denkmal errichtet. Seither folgten Jahr aus Jahr ein, Land auf, Land ab, im Schwarzwald, im bayrischen und österreichischen Hochgebirge, im Odenwald, am Rhein, am Neckar und an der Donau, neue Scheffel-Denkmäler und -Tafeln. Stolze Monumente auf freiem Platz und schlichte, tannenüberschattete Denksteine. Ja sogar Italien hat seine „Scheffelpalme“. Inzwischen hat es der „Trompeter“ auf über 250 und der „Ekkehard“ auf 180 Auflagen gebracht und die „Scheffelpresse“, die nur Scheffelsche Werke druckt, ist seit dem Jahre 1880 noch nie stillgestanden.

Und nun ist auch die Schweiz im Begriff, den Schöpfer des „Ekkehard“ dort zu ehren, wo er sich selbst das unvergänglichste Denkmal errichtet, am Wildkirchli näm-

lich, das eigentlich ebenso wenig einer Scheffeldenktafel bedurfte, wie etwa das Grütli und die Tellskapelle eines Schillerdenkmals oder der Loreleyfelsen eines Heinemonuments. Für Tausende und Abertausende gebildete Schweizer und Deutsche, die zum Appenzeller Alpenkleinod emporgestiegen, war das Wildkirchli an der Felswand des Ebenalpstocks schon ehedem geweihte Dichtererde. Und sie wird es bleiben, so lange die Völker deutscher Zunge den „Ekkehard" als ihren köstlichen Besitz hüten, so lange Grund und Grat des Säntis stehen und so lange in den reinen Höhen der Ebenalp „rechtschaffenes Jauchzen" erschallt, von dem die Sennen sagen, dass es vor Gott gelte, wie ein Vaterunser.

Neben dem von sicherer Künstlerhand gemeisselten Charakterkopf des Meisters Josephus, der bald die steile Felswand ob dem grünbematteten Appenzellerthale schmücken wird, hätte ich gerne die Worte des Bergpsalms „Die Auffahrt" gelesen:

Landfahriges Herz, in Stürmen geprüft,
Im Weltkampf erhärtet und oftmals doch
Zerknittert von schämigem Kleinmut,
Aufjauchze in Dank
Dem Herrn, der dich sicher geleitet!
Du hast eine Ruhe, ein Obdach gefunden,
Hier magst du gesunden,
Hier magst du die ehrlich empfangenen Wunden
Ausheilen in friedsamer Stille.





9. Heinrich Heine.

Ein Weltdichter und ein Dichter der Welt.

———

— — — —
Les Dieux eux-mêmes meurent;
Mais les vers souverains demeurent
Plus forts que les airains.

Th. Gautier.

och immer gehört ein gewisser Mut dazu, über Heine ehrlich und redlich seine Meinung zu äussern. Nicht nur, weil schon der Name dieses Poeten allein die Wirkung einer schmetternden Kampfesfanfare hat; nicht nur, weil es schlechtweg unmöglich ist, vorurteilsfrei und unabhängig über ihn zu schreiben, ohne in beiden Lagern, bei Freund und Feind, Aergernis zu erregen; nicht nur, weil Heine zu jenen Grossen der Weltlitteratur zählt, über deren Grab erst Jahrhunderte schreiten müssen, auf deren „Gesammelte Werke" sich erst dicker, ehrwürdiger Bibliothekenstaub legen muss, bevor wir sie in Frieden und Ruhe lieben und gerecht beurteilen können. Nein, es erheischt vor allem mutiges Selbstvertrauen, um nicht zu sagen dreiste Zuversicht, zu wähnen, man könne von der kompliziertesten Erscheinung der Weltlitteratur ein deutliches Bild in festen Umrissen, ohne schwankende Licht- und Schatteneffekte, ein Bild in sicheren, einfachen Linien entwerfen.

Ich habe mich zu lange mit Heine beschäftigt, zu viel über ihn gelesen, zu viel über sein Leben und Dichten nachgedacht, um nun mit selbstbewusster Sicherheit verkünden zu können: „Sehet, dies ist der wahre Heine!"

Wenn ich daher meiner auf unbestreitbaren Thatsachen beruhenden litterarischen Rundschau, meinen wissenschaftlich und inhaltlich unanfechtbaren Darlegungen über die weltlitterarische Bedeutung dieses deutschen Lyrikers, eine kurze Charakteristik des Heine „en bloc" vorausschicke, so bilde ich mir nicht ein, mit diesen wenigen Federstrichen eines der schwierigsten Probleme der psychologischen Litteraturbetrachtung gelöst zu haben. Es ist mir nur darum zu thun, dem Leser, bevor er den **Spuren Heine's** im modernen Weltschrifttum folgt, in einigen Umrissen das menschliche und litterarische Bildnis unseres Dichters so zu skizzieren, wie er in meinem Geiste Gestalt gewonnen und einige erklärende Andeutungen über das Neue, Eigenartige und Welterobernde seiner Lyrik zu entwerfen.

I.

Es ist wiederholt versucht worden, Heine als Gesamterscheinung, die Proteusnatur des Menschen und Poeten in e i n e Formel zu umschliessen. Ich glaube hier das Rezept für den beliebtesten ästhopsychologischen und physiologischen Heinekritik - Salat verraten zu dürfen: Zunächst werden Deutschtum und semitische Rasseneigenschaften mit rheinländischem Temperament gründlich vermischt; hierauf giesse man einige Suppenlöffel voll attischen Salzes und französischen „Esprit" darüber; als weitere, würzige Zuthaten kommen dann noch Napoleonkultus, Revolutionsschwärmerei und katholische Mystik dazu; und schliesslich garniere man die Platte noch je nach Belieben mit klassischem Hellenentum, deutscher Romantik und englischem Byronismus — und das kulinarische Kunststück ist fertig! Ich will nun nicht be-

haupten, dass diese Platte geschmackvoller sei, als die damit beabsichtigte Satire. Das rohe kritische Verfahren, das Alles erklären will und dabei so wenig aufklärt, fordert diese jedoch heraus. Uns dünkt, wir müssen, wollen wir der durch äussere Verhältnisse und innere Veranlagung so vielspaltigen und widerspruchsvollen Gestalt Heine's beikommen, von einem festen Gesichtspunkte ausgehen; nicht vom Deutschen und nicht vom Juden, nicht vom Rheinländer und nicht vom Hellenen, oder von allen zugleich und auch nicht vom Romantiker, wohl aber in Allem und Jedem von dem Künstler und zwar von dem Künstler, der ein wenig zur grossen Familie der litterarischen Zigeuner hinneigt, vom Künstler, der einen merklichen Stich in die sogenannte Dichter-Bohême hat. Immerwährend Heine's Künstlernatur im Auge halten, das scheint der einzige Massstab zu sein, den wir an seinen Handel und Wandel legen dürfen. Heine war jeder Zoll ein Künstler; Künstler in seinen Launen, seiner lockern Moral, seiner ewigen Finanzebbe, seiner sorglos unvorsichtigen Offenheit, seiner souveränen Verachtung spiessbürgerlichen Philisterthums, und in seinem freien Darauf-los- und Sich-aus-Leben, mit dem Tag und für den Tag. Und dieses sein Bohême-Künstlertum, das übrigens ein Erbstück seines Grossohms, des phantastischen Abenteurers Simon van Geldern war, giebt uns auch eine Erklärung für die unziemliche Würdelosigkeit, die sich Heine zuweilen zu Schulden kommen liess. Und Künstler blieb er auch als politischer und sozialer Schriftsteller, der es mit allen Muckern und Duckern verdarb. Verhasst war ihm das Alltägliche, der Geschmack des Haufens, die fanatisch-ernste und starre Tendenz, der Normaltypus vom tadellosen Reichsbürger. Lorbeer und Sonnenschein, eitel Lebensfreude, heiteren Genuss wollte er für sich und die ganze Menschheit, nicht ehrlich plumpes Kommisbrot, hausbackene, fade Matzen. Er besass ein künstlerisches Gewissen und das goldene gute Herz, das so oft mit dem

goldenen Leichtsinn gepaart ist. So wie er veranlagt war, mit seinem nach freiem Flug strebenden Künstlersinne, bedurfte er bewegter Zeiten, eines aussergewöhnlichen Schicksals; auf ruhigem Erdreich, gefesselt an die friedlich bürgerliche Heimatsscholle, in geregelten Verhältnissen, in politischer Windstille, wäre aus dem kleinen Harry nicht der Heinrich Heine geworden.

Auch auf den Poeten, den Schöpfer des „Buches der Lieder", jenes Bändchens, das wie keine zweite Sammlung lyrischer Gaben weltberühmt werden sollte, nur einige Streiflichter. Da ist vor Allem die so oft gerügte, so selten verstandene und schlecht kopierte Sprunghaftigkeit seiner Gedichte. Der plötzliche Umschlag des Stils und der Stimmung, das in grellem, klirrendem Witz ausklingende Lied, die unerwarteten, verblüffenden Gedankensprünge vom Idealen zum Realen, vom Erhabenen zum Niedrigen, die höhnenden Schlussakkorde, kurz all das, was man unter Heine's lyrischen Dissonanzen versteht, kann nicht nur auf eine litterarische Quelle, sondern auch auf einen seelischen Vorgang zurückgeführt werden. Der Hang, die noch soeben der Lyra entlockten feierlichen und rührenden Klänge mit schrillem Faungelächter zu unterbrechen, das befreiende Lachen, hat Heine von seinen romantischen Lehrmeistern geerbt. Schon vor ihm haben sich mystische Schwärmer der sogenannten romantischen Ironie bedient, um sich mit überlegenem Scherz von den beschämenden, sentimentalen Regungen zu befreien. Nun war allerdings sein Wesen für diese Art von Gefühlsverleugnung und Selbstironie sehr empfänglich. Heine hatte von jeher die Neigung, die reine Stimme seines Herzens, sei es aus falscher Scham, sei es, um sich mit cynischem Herrenmenschentum zu brüsten, zum Schweigen zu bringen. Er hatte seiner Lebtag die Manie, sich schlechter zu machen, als er war. Dieser Heinesche Zug war schon dem Dichter des „Apothekers von Chamonaix" nicht entgangen. Gottfried Keller sagt dort:

Und der Aff' hier, dieser Dichter,
Der ein wohlgebildet Herz,
Das getauft in edle Rheinflut,
In der reichen Brust getragen, —
Kindisch hielt er es verborgen . . . .

Damit haben wir Heine's Dissonanzen noch nicht in ihrem eigentlichen Werden erfasst. Ihren Urquell müssen wir vielmehr in des Dichters überfeiner Sensibilität, in seiner fanatischen und rücksichtslosen Wahrheitsliebe suchen. Wie im Leben und in der Natur das Hässliche neben dem Schönen, das Zerrbild neben dem Ideal, das Komische neben dem Erhabenen erscheint, so kam auch in vielen Dichtungen Heine's, dessen Seele alle Eindrücke in Schwingungen setzte, die krasse Wirklichkeit neben dem zart romantischen Idyll zum spontanen Ausdruck. Grundfalsch ist es daher, in diesen Misstönen nur künstliche Mache oder gar den Niederschlag cynisch-jüdischen Witzes zu sehen. Sie sind durch und durch wahr und vor allem modern empfunden und zwar von Dichternerven, die sich ganz, rasch und rücksichtslos hergeben. Heine's Lyrik gehört mit der Alfred de Musset's zur unabhängigsten, rücksichtslosesten und unmittelbarsten der Weltlitteratur. Ihre Hauptmerkmale, nämlich ihre Stimmungsgewalt, ihre ungeschminkte Wahrhaftigkeit, ihr ganzes modernes Menschentum, sie sind auch die Kennzeichen einer neuen, kommenden Poesie. Heine klagt und jubelt, weint und küsst und höhnt in seinen Versen als erster moderner Poet. Er ist der erste Sohn der modernen Muse; er ist der Dichter des modernen Lebens mit all seinen scharfen und harten Gegensätzen, mit seiner wirren Unruhe. Lebendigste, echteste Gegenwart umfängt uns in seinen Liedern und Romanzen; in ihnen klingt das Sehnen und Verzagen, die Liebe und der Hass des Kulturmenschen von heute wieder. Und zwar in seinen vollendetsten Schöpfungen, wie z. B. in einigen

Prachtstücken seiner Meereslyrik bloss durch den Stimmungsgehalt. So plastisch auch hier die Form ist, das Bild ist es nicht; ihm fehlt die eigentliche Lokalfarbe. Es will nicht geschaut, nicht ausgedacht, sondern nachempfunden werden. Es ist Stimmungsmalerei oder modern ausgedrückt: Impressionismus. Nicht bestimmte Eindrücke, sondern lediglich Stimmungen, Seelenmomentbilder, sollen hervorgebracht werden. „Es ist eine Poesie, deren geheimnisvolle Macht wir nicht durch unser Auge einziehen sehen, sondern die wie unvermuteter Tau unsere Seele überflutet.“ Kein bestimmtes Meer ist es, das Heine in seinen grossartigen lyrischen Nordseesymphonien schildert, in denen die gewaltigen Wasser ihren ersten grossen deutschen Sänger fanden. Er liebt das ewigwechselnde, unbegrenzte Meer an sich; er liebt es, weil es das Abbild seiner Seele ist, seines ruhelosen, von Schmerz und Leidenschaft gepeitschten, nach Frieden schmachtenden Innern. Er liebt es wegen seiner erhabenen Unendlichkeit, seiner geheimnisvollen Tiefen, seiner imposanten Ruhe

Hab' immer das Meer so lieb gehabt,
Es hat mit sanfter Flut
So oft mein Herz gekühlet —
Wir waren einander gut.

Auch in Bezug auf die Form wurde besonders die Meereslyrik Heine's epochemachend. Den freien Rhythmen, die schon seine Vorgänger kannten, hat er ein individuelles Gepräge gegeben; er hat ihnen, wie W. Bölsche, wohl der feinsinnigste Beurteiler Heine's, ausführt, durch den freien musikalischen Accent einen neuen Zauber verliehen, der auch von den talentvollsten Symbolisten der Neuzeit noch nicht erreicht wurde.

Vor allem aber hat Heine das Volkslied neu belebt, persönlich und modern gestaltet. Er lauschte der volkstümlichen Ballade die einfachen Mittel, die Gedrängtheit

des Ausdrucks ab und schuf ein volkstümliches Liebeslied von genialer Knappheit und nie dagewesener Sanglichkeit. Und in diesen einfachen Minnesang, in die scheinbar so leicht und nachlässig hinfliessenden Volksweisen legte er das ganze weh- und wonnetiefe Gefühlsleben des modernen Kulturmenschen hinein, die Gedanken und Leidenschaften einer neuen Zeit, den Inhalt der sich in seiner Seele spiegelnden Mitwelt.

Und hierin liegt die Zaubermacht seines Liedes, seine neue, berückende, sieghafte Kunst, das Welterobernde seiner Lyrik.

II.

Und Heine hat in der That, wie kein zweiter deutscher Dichter, seiner Lyrik und damit auch dem deutschen Lied überhaupt die Welt erobert. Sein Einfluss dauert heute noch fort, wie es Wilhelm Scherer vorausgesehen, als er sagte, es sei die Wirkung Heine's auf ganz Europa noch nicht abgeschlossen. Schon ein Menschenalter zuvor (1839) hatte H. Laube prophezeit, dass Heine's „Buch der Lieder" in das 19. Jahrhundert emporragen werde, wie die „Leiden des jungen Werther" und „die Räuber" ins 18. Jahrhundert emporragen. Die Thatsache ist schlechterdings nicht aus der Welt zu schaffen, mag sie auch totgeschwiegen werden, dass Heine im Ausland, bei sämtlichen Kulturvölkern der Herold der deutschen Lyrik wurde, dass die romanischen, anglogermanischen, ja auch slavischen, magyarischen und mongolischen Nationen in ihm den Meister des deutschen Liedes verehren, dass für sie der Name Heine's gleichbedeutend mit dem Begriffe des deutschen Liedes ist. Heine's Gedichte haben alle nationalen Schranken durchbrochen, alle hemmenden Hindernisse der fremden Sprache und des fremden Empfindungslebens überwunden, da sie fast allenthalben treffliche Dolmetscher, ja zum Teil hochbegabte und begeisterte Uebersetzungskünstler fanden.

Heine's Lieder wurden unter jedem Himmelsstrich bewundert, übersetzt und nachgeahmt. Die Schar seiner internationalen Schüler ist ebenso gross wie die seiner Verehrer. Zu dieser Ueberzeugung war schon Nietzsche gelangt, der vielleicht der belesenste Mann der Neuzeit gewesen, als er Heine, von dem er den höchsten Begriff vom Lyriker empfangen haben will, eine Erscheinung von europäischer Bedeutung nannte.

In Deutschland ist der Einfluss des Lyrikers und Prosaikers Heine eine fast ebenso grosse litterarische Macht geworden, wie das Drama Schiller's. Den breiten und tiefen Spuren zu folgen, die sein Lied und sein Geist in der deutschen Kultur zurückgelassen, das hiesse eine Geschichte der deutschen Litteratur und des deutschen Journalismus (über und unter dem Strich) von 1827 bis auf den heutigen Tag entwerfen; denn Karl Frenzel hat in seinem schönen Heine-Essay nicht übertrieben, als er behauptete: „In seinen Geleisen wandelt unsere gesamte Lyrik, es giebt kaum einen Schriftsteller, weder unter den Alten noch unter den Jungen, der nicht von seinem Einfluss beherrscht worden wäre". Wir wollen hier nur die Hauptmomente aus der Geschichte der Wirksamkeit Heine's in der deutschen Litteratur hervorheben und einige seiner bekanntesten Verehrer und Schüler nennen, damit man nicht etwa den Eindruck gewinne, es sei der Einfluss dieses deutschen Dichters bloss im Ausland ein so bedeutender gewesen.

Dass Heine das eigentliche Haupt des „jungen Deutschland" gewesen, welches er in seinem „Atta Troll" verhöhnte, dass er es war, der bei seinen Zeitgenossen die grössten publizistischen Erfolge erzielte und den stärksten Einfluss auf die Geistesrichtung der jungen Generation ausübte, die auf die Hochromantik folgte, sind litterarische Notizbuchwahrheiten. Als überraschende Enthüllung soll auch nicht die Behauptung aufgefasst werden, dass die Perlen seiner Lyrik, um die uns das ganze

Ausland beneidet, Volkseigentum geworden sind, dass seine besten Lieder in unserer Volksseele leben, wenn man auch in gelehrten Kreisen in Bezug auf die Bedeutung seiner Lyrik noch nicht zu einem endgültigen Urteil gelangt ist. Das „Buch der Lieder“ hat bei seinem Erscheinen besonders das helle Entzücken und die überschwengliche Begeisterung der Jugend erweckt. Fany Lewald und ihre Altersgenossen wussten es auswendig; und auswendig kannte eine ganze Generation die späteren satirischen Dichtungen, besonders den „Atta Troll“, der genialen Spottdrossel. „Ich liebe ihn, diesen Heine, er ist mein zweites Ich“, beginnt der 15jährige Lassalle seinen jugendlichen Lobeshymnus auf den Lieblingsdichter, dessen „Buch der Lieder“ damals (1840) in dritter Auflage erschienen war. Es wurde Mode, Heine's Art und Unart nachzumachen, besonders die letztere, die man noch übertrieb und verzerrte. Vor Allem als Vers-Techniker und Meister des Rhythmus wurde er ein grosser Anreger. Nicht nur tastende, unreife Dichterlinge fielen in den Bannkreis seiner Lyrik, nicht nur Männer, die ganz in ihm aufgingen, wie Franz v. Gaudy, Ed. Grisebach, sondern auch starke Talente, wie Anastasius Grün, H. Laube, Dingelstedt, Geibel, Scheffel, Hamerling, H. Leuthold, W. Hertz und der Meister des komischen Reims W. Busch. Finden wir doch im Gefolge Heine's urwüchsige Poeten vom Schlage Gottfried Keller's, der trotz seines „Apotheker von Chamounix“ grossen Respekt vor seiner Künstlerschaft und seinem Genie hatte. Nicht minder zündend, ja vielleicht noch stärker, wirkte Heine's Prosa, sein geistreicher Plauderstil, der geradezu epochemachend wurde, besonders im journalistischen Schrifttum. Heine, den Tausende mehr oder minder geschickt und geschmackvoll nachahmten, — „man sah ihm seine Freiheiten ab, ohne seine Feinheiten zu lernen“ (R. M. Meyer) — ist der Vater des modernen Feuilletons. Die Zahl derer, die von Laube's Reisenovellen und Scheffel's ersten Reisebriefen

und Episteln bis auf den heutigen Tag, bis Paul Lindau und Hermann Bahr und Max. Harden den „Reisebildern“ und Pariser Briefen Heine’s die humoristische Mischung von Ernst und Scherz, die Kunst, ernste Gegenstände leichthin, mit spielender Grazie und witzigen Seitensprüngen zu behandeln, abgelauscht, ist nicht zu zählen. Schon Gutzkow rügte an dem Stil Heine’s, den er als den Kulminationspunkt der modernen Schreibart ansah, dass er sich so leicht nachmachen lasse. „Alles heinisiert“ sagt er „alles mischt den Scherz in den Ernst, setzt die konkreten Bilder für abstrakte Begriffe, giebt den Teil für das Ganze . . . . jeder, der heute schön schreiben will, muss ein Teil von Heine borgen!“ Mit Heine beginnt, wie R. M. Meyer ausführt, die Pflege der Epitheta. Durch seine Pamphlete und freiheitlichen Streitschriften wurde er Verfechter der demokratischen Litteratur.

Der Name Gutzkow führt uns von selbst zu den Widersachern Heine’s. Seit den Tagen der schwäbischen Dichterschule, seit Börne und Gutzkow, machte sich eine starke Strömung gegen den Dichter und den Menschen, gegen die Lyrik und die Prosa Heine’s geltend. Von Anfang an, von Platen bis Treitschke, hatte Heine ebenso hartnäckige Gegner wie leidenschaftliche Freunde; auf der einen Seite blinden Hass, auf der andern blinde Liebe. In dem Verhältnis des deutschen Volkes zu Heine lassen sich vier Zeitabschnitte unterscheiden: Die fast völlige Vernachlässigung, welche mit dem Tode des Dichters beginnt; die eifrige Befehdung; die endliche Anerkennung und, seit der Denkmalaffaire, die Periode der erbitterten Parteinahme für und wider Heine. Auch in der Litteraturgeschichte bekämpfen sich zwei Anschauungen; diejenige, die Heine’s Gesamtwirkung als eine verderbliche ansehen, hat heute noch überzeugte und ehrliche Vertreter. Ja es giebt Kritiker, welche aus national-ästhetischen Gründen sogar den Lyriker bemängeln und allen Ernstes seine Lieder für gekünstelte, manierierte

und ungesunde Mache erklären. Unter denen, die Heine ablehnen, finden wir nicht nur chauvinistische Heissspor-ne, spiessbürgerliche Seelen und die katholische, protestantische und jüdische Orthodoxie, sondern auch frei- und feinsinnige Litteraten, wie z. B. Ad. Stern. An Heine's lyrischer Bedeutung nörgelt er zwar nicht herum, wohl aber erklärt er, dass ein völliger Sieg der Heineschen Lebensanschauung die Zersetzung der deutschen Volksseele, dass ein „Sieg seiner litterarischen Auffassung die Wandlung aller Dichtung in eine prickelnd auf- und anregende, witzelnde, gelegentlich politisierende und poetisierende Augenblicksschriftstellerei“ zu bedeuten habe. Bekanntlich war der berühmte Historiker Treitschke der erbittertste moderne Anfeinder Heine's, derselbe Treitschke, der in einem Aufsatz über Gottfried Keller die Aeusserung that: „Was der Kritik gegenwärtig vor allem not thut, ist ein wenig Pietät vor der individuellen Eigentümlichkeit der Künstler. Wer nicht einzusehen vermag, dass in jedem Kunstwerk ausser seinem absoluten ästhetischen Wert und seiner historischen Bedeutung noch ein höchst persönliches Element liegt, das gebieterisch Verständnis fordert, der ist für Kunstbetrachtungen verdorben.“ (Historische und politische Aufsätze 1860.)

Ein hässlich Gezänk hub an, als Anfangs der neunziger Jahre die Heinedenkmal-Projekte unseligen Angedenkens auftauchten. Wir wollen dies Blatt deutscher Geistesgeschichte überschlagen und hier nur Einiger gedenken, die damals den Mut hatten, ihren Ruf als loyale Reichsbürger aufs Spiel zu setzen und zur rechten Zeit ein kräftiges oder geistreiches Wort zu wagen. Wir finden die besten Namen unter ihnen, Professoren und Poeten von tadelloser Vaterlandsliebe und durchaus zuverlässigem Urteilsvermögen. Die geistreichste Wortrakete hat Erich Schmidt ins feindliche Lager geschleudert: „Heine war Singvogel und Raubvogel zugleich“ sagt er

„was Wunder, dass ihm Gimpel und Krähen feind sind!“ Ernst v. Wildenbruch, der es gar nicht erst nötig hatte, sich als Deutscher von stark ausgeprägtem Nationalgefühl zu bekennen, schrieb: „Kein Mensch ist sich ernsthaft unklar darüber, dass H. Heine mit seinen Werken die Seele Deutschlands beschenkt und bereichert hat“. Eine scharfe Lektion erteilte Friedrich Spielhagen, der das deutsche Volk beschuldigt „im Grossen und Ganzen keine Ahnung, geschweige denn Ehrfurcht vor der geistigen Kultur zu haben; keine Ahnung davon, dass grosse Dichter, wie Heine, ein Geschenk des Himmels sind, für das eine Nation sich niemals dankbar genug erweisen könne . . .“ Vor Heine neigten sich die beiden grössten deutschen Denker der Neuzeit, Nietzsche und Haeckel. Der letztere gestand, dass nächst Goethe kein anderer lyrischer Dichter Deutschlands ihn so tief ergriffen als H. Heine. „Sein unsterbliches ‚Buch der Lieder‘ ist für mich in den Tagen des höchsten Glücks wie tiefsten Schmerzes ein Erbauungsbuch gewesen.“ Dass die deutschen Dichter, fast Mann für Mann für den geächteten Heine in die Schranken traten, dass Allen voraus Paul Heyse mit seiner Meinung nicht hinter dem Zaune hielt, dies wiegt mehr denn zwanzig von den allerehrsamsten Bürgern verweigerte Denkmäler auf und ist für die Beurteilung der nachwirkenden Bedeutung Heine's unendlich wichtiger. Nicht bloss, weil die Poeten die sachverständigsten, viel mehr weil sie die wahrsten Verkünder der Volksseele sind und aus ihren Worten der Zeitgeist spricht.

Einer dieser Poeten, Heinrich Seidel, hat sich mit dem Spruch eingestellt:

Was Du gewesen,
Das kann man heut noch in der Sprache spüren
Und aus den Versen junger Dichter lesen.

Was der humorvolle Erzähler der Geschichten von Leberecht Hühnchen sagt, trifft auf die „J u n g e n“ und

die „J ü n g s t e n“ zu, denn auf keine Litteraturepoche haben Heine's Geist, Art und Technik stärker eingewirkt wie auf die „M o d e r n e“. In Heine, dem Verewiger des Augenblicks, dem Dichter der Stimmungs- und Nervenlyrik und der kecken Lieder, in Heine, der die Menschenseele in ihrer Nacktheit darstellte, verehrt die „Moderne“ den ersten grossen Modernen, den ersten lyrischen Neuerer, den Vater und Schöpfer des modernen Impressionismus. In dem Dichter, der wie sie, im Kampfe mit seiner Zeit stand, der wie sie von der offiziellen Litteraturkritik schlecht behandelt wurde, in dem Dichter, der in schrankenlosem Wahrheitsdrang alles Hohe und alles Niedrige in den Bereich seiner Poesie zog, sehen sie den Vorläufer des modernen „Ehrlichkeitsnaturalismus“. W. Bölsche, der Heine auch als Pfadweiser einer neuzeitlichen realistischen Lyrik hinstellt, hat zweifellos recht, wenn er behauptet, dass Heine nicht bloss ein Schlussstein, der Abschluss der deutschen Romantik sei, sondern „im Gegenteil erfüllt mit Keimen des Neuen, Keimen, deren schlummernde Kraft erst zum Teil in kommender Zeit zur vollen Entfaltung gelangen wird.“ Der Kritiker Tielo hat noch vor einigen Jahren einem ganzen Rudel ungeschickt heinisierender Poeten heimgeleuchtet.

Es lässt sich denken, dass gerade aus den Reihen dieser jugendlichen Heinekämpen manch geharnischt Verslein an die Adresse Düsseldorfer und Mainzer Pfahlbürger gerichtet wurde. Frisch und forsch feiert der einst so stürmische lyrische Darauflosgeher Karl Henckell Heine's Lied:

. . . .
„Dem die Freien, Lebendigen lauschen.

Ein Lied, so demazenerscharf
So silberglockenklangvoll,
Ein Lied, das brennende Blitze warf,
Dunst schneidend, neuzeitdrangvoll.
. . . .

Nicht nur in dem als Protest gegen die Düsseldorfer Denkmalverweigerung veröffentlichten „Heine-Almanach der Litterarischen Gesellschaft in Nürnberg“ (1893), wo ein wenig Krethi und Plethi das Wort verlangt, sondern auch in den vornehmen Blättern, welche die dramatische Gesellschaft in Bonn am 16. Dezember 1899 dem Gedächtnis Heine's widmete, hat Henckell mit einigen Peitschenhieben auf „stockteutonische Ehren-Gockel“ und „die Schildbürgernachtwächterei“, dem Sänger und Satiriker einen formschönen lyrischen Kranz gewunden und ausgerufen:

Heil ihm, der nicht langweilig gewesen,
Der nach Menschenaltern noch zu lesen,
Als sei von heute seine Kunst,
Weil hell sein Blitz und dick der Dunst.
. . . .

In demselben schmucken Hefte, in dem die Namen einiger führender Geister vertreten sind, finden sich auch einige Zeilen von der Heidelberger Excellenz Kuno Fischer. Diese bieten eine willkommene Veranlassung, der unglücklichen Kaiserin Elisabeth von Oesterreich zu gedenken, die ihrem Lieblingsdichter in dem homerischen Paradiese zu Korfu das feenhaft schöne Denkmal errichten liess. Die hohe Frau, welche Hieronymus Lorm in einem Zwiegespräch mit Heine's Geist die bekannten Verse sagen lässt:

Mein Herz gleicht dem Meer,
Hat Sturm und Ebb' und Flut,
Und manche Deiner Perlen
In seiner Tiefe ruht,

die fürstliche Dichterfreundin, sie wusste wohl, warum sie Heine liebte und wofür sie ihm dankte, als sie auf Schloss Achilleion sein Andenken so poesievoll und sinnig ehrte.

. . . . „unter ionischen Sonnen
Hebt sich olivenumgrünt weisses Gedenkmal empor

Eines der Lieblingskinder Apoll's, das die Heimat des Vaters
Lebend niemals gewahrt. Aber im Bilde nur blickt
Weit er hinaus auf das Märchengestad des mäonischen Sängers,
Und zu Füssen wie einst rauscht ihm das purpurne Meer".

So besingt W. Jensen das Dichtermonument der geistvollen Wittelsbacherin, von dem der oben genannte Philosoph Fischer sagt: „Unter allen nachweltlichen Schicksalen konnte dem grossen und unglücklichen Liederdichter kein schöneres und seiner Phantasie gemässeres beschieden sein als dieses". Ich meine nun allerdings, dass das erhabenste Schicksal, das einem Dichter beschieden sein kann, die unwandelbare, liebevolle Verehrung eines Volkes ist; dass in ihm fortzuleben, wie Heine mit seinen Liedern, das seltenste und schönste Los eines Poeten bleibt, selten vor Allem, weil er nicht nur im Andenken der sogenannten Gebildeten, der Gross- und Kleinbürger der deutschen Nation, gekrönter Häupter und Fürsten des Geistes fortlebt, sondern weil er auch den Einfachen, dem deutschen Arbeiter und Proletarier ein trauter Freund ist. Hat doch Th. Pfannkuchen in seiner Schrift „Was liest der deutsche Arbeiter?" (1900) statistisch nachgewiesen, dass Heine's Schriften in 37 Volksbibliotheken von allen Klassikern weitaus am meisten gelesen werden.

Inzwischen streiten gelehrte und andere Litteraturhistoriker, Berufene und herzlich Unberufene noch fleissig hin und her über die Bedeutung Heine's für die deutsche Litteratur im Allgemeinen und die Lyrik im Besonderen, und es wird die Frage, ob sein Einfluss ein guter, heilbringender oder ein schlechter, Unheil stiftender gewesen und noch ist, zweifellos noch lange ungelöst bleiben. Heine selbst liess sie unentschieden. Mit dem ihm eigenen starken Selbstbewusstsein, das man ja nicht mit der Eitelkeit der Pseudogrössen in einen Topf zu werfen braucht, sagt er an

einer Stelle seiner Denkschrift „Ludwig Börne“: . . . . „Ob das, was ich überhaupt schuf in diesem Leben, gut oder schlecht war, darüber wollen wir nicht streiten. Genug, es war gross; ich merke es an der schmerzlichen Erweiterung der Seele, woraus diese Schöpfungen hervorgingen — und ich merke es auch an der Kleinheit der Zwerge, die davor stehen und schwindlig hinaufblinzeln. Ihr Blick reicht nicht bis zur Spitze und sie stossen sich nur die Nasen *an dem Piedestal jener Monumente, die ich in der Litteratur Europas aufgepflanzt habe, zu ewigem Ruhm des deutschen Geistes*“.

III.

Das stolzeste, weitragendste Monument deutscher Poesie und deutschen Geistes hat Heine *in Frankreich* aufgepflanzt. Dort, wo Heine 25 Jahre lang als mehr oder weniger freiwillig Verbannter gelebt, nimmt er eine Ausnahmsstellung ein.

Im Mai des Jahres 1831, in seinem dreiunddreissigsten Lebensjahre, begiebt er sich nach Paris, da ihm, wie so vielen andern, die Luft in der Heimat zu drückend geworden, da sie, um mit Max Nordan zu reden, für sein starkes Atmungsbedürfnis nicht sauerstoffhaltig genug war. Damals war Paris in der That die geistige Metropole der civilisierten Welt, das Entzücken deutscher Künstler, deutscher Dichter und vor allem der politischen Enthusiasten und Freigeister. Es waren die Tage, da die Romantik ihre grössten Triumphe feierte. Kunst und Litteratur standen in vollster Blüte und ein frisches Treiben herrschte in der Politik. Heine kam nicht in eine ihm fremde Nation und Geisteskultur. Man weiss, welche bedeutende Rolle Frankreichs Geschichte, Litteratur und Sprache in seinem Bildungsgange gespielt; es ist bekannt, dass er eine französische Jugenderziehung genossen, dass der kleine Harry im Elternhaus französische Luft einat-

mete. Seine autobiographische Skizze, die er 1835 für die „Revue de Paris" schrieb, beginnt mit den Worten: „Dans mon enfance j'ai respiré l'air de la France."

Dadurch nun, dass er ein volles Vierteljahrhundert im Herzen Frankreichs lebte, bewundert, geliebt und gefürchtet als der geistreichste Pariser, dadurch dass er durch die von ihm selbst besorgte französische Ausgabe seiner Werke, die er erst auf dem Totenbette vollendete, von der einheimischen Kritik in die Reihe der ersten französischen Schriftsteller erhoben wurde, dadurch dass er Mitarbeiter der vornehmsten Pariser Zeitschriften und mit den hervorragendsten französischen Schriftstellern, mit einigen Koryphäen der dichterreichen Romantik befreundet war, konnte es geschehen, dass man ihm bei unseren Nachbarn allgemein das Bürgerrecht in der französischen Litteratur einräumte und noch heute zuerkennt. Heine stand mitten in der geistigen Hochflut des sozialen und litterarischen Paris. Dies erklärt uns zum Teil den ganz aussergewöhnlichen Einfluss, den er auf das französische Schrifttum ausgeübt, das grosse Ansehen, das er heute noch jenseits der Vogesen geniesst. In einem dickleibigen Buche, als etwas unbeholfener und weitschweifiger Neuling, habe ich den wissenschaftlichen Nachweis geliefert, dass Heine der populärste deutsche Dichter in Frankreich ist, dass sich die Franzosen seit der Spätromantik bis auf den heutigen Tag für den Dichter und Menschen Heine interessieren, wie für keinen anderen Deutschen, dass er wie kein anderer, Goethe inbegriffen, auf das Schaffen der französischen Poeten eingewirkt. Damals, im Jahre 1895, konnte ich von jener Stelle in einem unvollendeten Essay Nietzsche's aus dem Jahre 1885, der aber erst 1899 („Zukunft" Nr. 25) veröffentlicht wurde, keine Kenntnis haben. Nietzsche schreibt dort: „Was von Dichtern jetzt in Frankreich blüht, steht unter H. Heine's und Baudelaire's Einfluss, vielleicht Leconte de Lisle ausgenommen, denn in gleicher Weise, wie

Schopenhauer jetzt schon mehr in Frankreich geliebt und gelesen wird als in Deutschland, ist auch der Kultus H. Heine's nach Paris übergesiedelt.“ Meine Schrift „Heine in Frankreich“, aus der ich hier nur die wichtigsten Thatsachen anführe, ist eine vorgreifende Beweisführung jener Behauptung.

Mit keinem Dichter des Auslandes, Shakespeare ausgenommen, hat sich die französische Kritik und Uebersetzungslitteratur so fortgesetzt abgegeben, wie mit Heine. Die geistreichsten Köpfe, die einflussreichsten Schriftsteller jeder Richtung, Saint-René Taillandier, Théophile Gautier, Gérard de Nerval, Barbey d'Aurevilly, Jules Janin, Emile Montégut, E. Hennequin erzählen in zahlreichen Studien und Feuilletons dem französischen Publikum von Heine, der ausserdem durch eine Reihe tüchtiger und eingehender Biographien eine in weiten Kreisen der gebildeten Franzosen bekannte Persönlichkeit wurde. Die Menge der Heine-Dolmetscher ist kaum zu übersehen. Das „lyrische Intermezzo“ allein hat sieben Umdichter gefunden und einige Gedichte sind über ein dutzendmal übersetzt worden. Talentvolle und angesehene Männer waren Heine bei der Uebertragung seiner Werke behülflich und dienten ihm als „teinturiers“, darunter Gérard de Nerval, Saint-René Taillandier, Edgar Quinet und der Lyriker Grenier.

Schon unter den Romantikern hatte Heine Verehrer und Nachahmer. Gautier sah in begeisterter Bewunderung zu dem befreundeten deutschen Dichter empor. Er war, wie sich Mad. Joubert, die gescheite und niedliche Freundin Heine's und Musset's ausdrückt: „imbu des poésies et de l'esprit de l'illustre écrivain . . .“ Einige der bekanntesten Gedichte der „Emaux et Camées“ sind ein Echo Heinescher Lieder. Auch bei Alfred de Musset finden sich Anklänge an Heine.

Die glühendsten Anhänger Heine's aber haben wir bei den Spätromantikern, den sogenannten „Parnas-

siens" zu suchen. Der liebenswürdige, geistsprühende Théodore de Banville trieb einen wahren Heinekultus. Von Banville, der in Deutschland durch den Einakter „Gringoire" eingeführt ist, kennen wir den vielsagenden Ausspruch: „H. Heine est, après Victor Hugo, le plus grand poète de ce siècle. La première fois que je lus l'Intermezzo, le plus beau poème d'amour qui ait jamais été écrit, il me sembla qu'un voile se déchirait devant mes yeux". Banville hat den lebendigen und toten Heine in Prosa und in Versen gefeiert. Um diese Zeit, ums Jahr 1867, konnte Sainte-Beuve dem Westschweizer Berthoud schreiben: „Heine est fort à la mode en ce moment chez nous". Heine-Schwärmer und -Schüler waren ferner Catulle Mendès, der selbst von seiner Liedersammlung „Les Sérénades" sagte: „cela voulait ressembler aux lieder de H. Heine", und Léon Valade, eine der erfreulichsten Erscheinungen der Parnassiens-Epoche. Valade, wohl der glücklichste Interpret Heine's, hat sich in den eigenen Dichtungen nicht nur Form und Geist seines Vorbildes angeeignet, sondern es schmiegt sich seine Lyrik häufig auch an den Namen und die Worte desselben an. Bei François Coppée und anderen minder bekannten „Parnassiens" stossen wir ebenfalls auf Spuren Heineschen Einflusses.

Bis zur Schwärmerei waren die Brüder Edmond und Jules de Goncourt von Heine eingenommen. Ihre Heine-Begeisterung vererbte sich dann auch auf ihren ganzen Anhang. „Saint Henri Heine" nannten sie den Dichter des lyrischen Intermezzos in ihrer überschwenglichen Bewunderung, von der besonders Jules, der jüngere, früh verstorbene Bruder, welcher Heine's Prosa geradezu studierte und kopierte, ganz erfüllt war. Von der litterarartistischen Tageszeitung „Paris", an der die Goncourt's, Aurélien Scholl, Banville u. a. in den fünfziger Jahren mitarbeiteten, sagt ein französischer Kritiker: „H. Heine était un peu le génie du lieu". Und der ältere Goncourt

legt einmal in seinem Tagebuch das Bekenntnis ab: „Si mon âme à plat éprouve le besoin d'une petite excitation poétique, c'est chez Henri Heine que je la trouve". Heine gehört zu den ersten Meistern, bei denen der 20jährige Paul Bourget seinen Geist bildete und Trost suchte. In zahlreichen Gedichten des späteren Virtuosen des psychologischen Romans nehmen wir den Stempel Heinescher Art wahr.

Und endlich wurden Heine's Werke auch eine reiche Quelle für Meister und Jünger der „Décadence" von Charles Baudelaire bis Paul Verlaine. Was Baudelaire zu Heine hinzog, war dessen Kontrastnatur, düsterer Witz und heldenmütiger Humor auf dem langen Leidenslager. Dagegen sagten dem Dichter der „fleurs du mal", der sonst mit Heine manchen Berührungspunkt gemein hat, die Lyrik der Vergissmeinnicht-, Rosen- und Veilchenschwärmerei „pourrie de sentimentalisme matérialiste" nicht zu. „A la Heine" ist ferner manches Gedicht Richepin's und Maurice Bouchor's und ein deutliches Heine-Echo klingt aus vielen Versen Paul Verlaine's entgegen. „Verlaine" schreibt F. Gregh in der „Revue de Paris" (1. Februar 1896) „est en effet après Musset celui de tous nos poètes qui rappelle le plus ce douloureux Heine . . . . . Heine d'ailleurs reste inégalé. C'est le grand magicien qui a joué sur nos nerfs non seulement sans les blesser, mais en tirant pour nous de leur pamoison une jouissance . . . . Tous deux sont les poètes de l'âme moderne et passent en cela avant de plus grand qu'eux . . . ."

Auch auf die äussere Form der dekadenten, symbolistischen Lyrik hat Heine eingewirkt; indirekt wenigstens durch Nerval's poesievolle Prosaübersetzungen. Nach Georges Rodenbach's Essay „La poésie nouvelle" (Revue Bleue 4. April 1891) soll die erste, welche die zwischen gebundener und ungebundener Rede schwebende „prose poétique" einführte, die Dichterin Marie Krysinska, von

jenen Umdichtungen Nerval's, die den Vers Heine's ohne Metrik und Reim wiedergeben, so bezaubert gewesen sein, dass sie beschloss, diese Art der Dichtung nachzuahmen. So sind ihre „rhythmes pittoresques“ entstanden, deren melodiöse, freie Verse Schule machten. Der Wunsch des Schriftstellers Jean Psichari aber (Revue Bleue 6. Juni 1891) „il nous faudrait un Heine en vers libres — on n'attend plus que le poète“, ist meines Wissens wenigstens unerfüllt geblieben.

Am Schlusse meines erwähnten Buches habe ich dargelegt, dass Frankreich d r e i Heine kennt. Erstens und vor allem Heine den „homme d'esprit par excellence“, den deutschen Jünger Voltaire's. Dies ist wohl der verbreitetste Heine; dann den Dichter der Liebe; dies ist der Heine der Bildungselite, die noch Gedichte liest. Und drittens giebt es einen Heine der Dichter der litterarischen Feinschmecker und Dilettanten. Diese lieben und verehren Heine, wie er leibt und lebt, in seiner ganzen unfasslichen Sphinxgestalt, mit seiner verwirrenden Lyrik, mit seinem melancholischen Spottgelächter, mit dem verführerischen Zauber seines eigenartigen Wesens. Wenn wir die Macht und den Nimbus in Betracht ziehen, den der „esprit“, schlagender Witz und geistreiche „bon mots“ von jeher in Frankreich besessen, und bedenken, dass ausser Musset kein einziger Romantiker geistreich war, dann brauchen wir nicht lange nach den Gründen zu forschen, die Heine zu seiner Berühmtheit verhalfen. Audebrand, der greise Journalist, der Heine persönlich gekannt, sagt in seinen „Petits mémoires“ mit Recht: „A Paris, les beaux parleurs sont toujours bien venus; la blague est une puissance . . . . . Les gens de lettres battaient des mains aux improvisations de Henri Heine“. Eine andere charakteristische Erscheinung in der Lyrik Heine's, die uns seine Beliebtheit in Frankreich erklärt, hat der hochbegabte Elsässer Ed. Schuré in seinem heute noch wertvollen Buche „Histoire du Lied“ angeführt; es ist

des Dichters Doppelnatur, es sind die Kontrasteffekte seiner Lyrik „Cette nature double a été une des causes principales du succès prodigieux de Henri Heine en France . . . . . La surprise vous enchante et vous applaudissez . . . . .“ Von den Schlussthesen, die ich seiner Zeit aufstellte, führe ich nur die litterarhistorisch wichtigste an. Es steht für mich fest, dass die Franzosen von Heine zuerst und erst durch ihn mit Erfolg lernten, dass die Lyrik nicht bloss in einer noch so harmoniereichen, farbenprächtigen und klangvollen Sprache bestehe, sondern dass sie gesungen werden will; dass nicht die Beredsamkeit, sondern die Inspiration die Hauptsache sei; dass der Liebe nicht Lobes- und Preishymnen dargebracht werden sollen, sondern dass die Liebe selbst sprechen, selbst frohlocken und klagen, und wie beim Volke, in einfachen, naiven, rasch belebten Tönen direkt zum Herzen sprechen soll.

Bevor wir französischen Boden verlassen, sei noch im Vorübergehen erwähnt, dass die Lyrik Heine's auch über das Juragebirge gedrungen und in der Westschweiz Uebersetzer von bedeutendem Können gefunden, wie Marc Monnier, H.-F. Amiel und besonders Paul Gautier, einer der vortrefflichsten Nachdichter Heine's, ebenso wie zwei talentvolle Nachahmer und kongeniale Schüler, den stark satirisch veranlagten Henri Blanvalet und den in Pariser Dichterkreisen einst wohlbekannten Bohême-Romantiker Etienne Eggis.

IV.

Lange bevor der Dichter und Essayist Heine der Vermittler Deutschlands und Frankreichs wurde, hatte er als Kaufmann zwischen England vermitteln müssen. Diese ihm so wenig zusagende Beschäftigung mag allein schon genügt haben, dem Byron- und Napoleonschwärmer das handeltreibende Volk gründlich zu verleiden! Heine konnte Zeit seines Lebens eine tiefe Abneig-

ung gegen England nicht los werden und diesem Widerwillen, der an Idiosynkrasie grenzte, machte er als Humorist, der gewohnt ist, kein Blatt vor den Mund zu nehmen, bei jeder passenden und unpassenden Gelegenheit Luft. Die britischen Dichter, vor Allen Shakespeare und Byron, betrachtete er als isolierte Märtyrer ihrer nationalen Verhältnisse. England nannte er eine „hölzerne, unausstehliche Nation“, von „erzprosaischen Geschöpfen“, ein „kurznasiges, halbstirniges und hinterkopfloses Volk“, das auserwählte Volk der Prosa, dessen nüchterne, egoistische Politik „weder durch das Pochen ihres Herzens noch durch den Flügelschlag grossmütiger Gedanken gestört werde“. Er sah in den Engländern keine Mitmenschen, sondern leidige Automaten, Maschinen, „deren inwendige Triebfeder der Egoismus.“ Seine Ausfälle gegen das Inselvolk sind zu aktuell, um hier alle wiederholt zu werden.

Und dasselbe Volk, das Heine aus tiefster Seele hasste und mit Spott und Hohn überschüttete, das Volk, das so lange nichts von seinem eigenen Byron wissen wollte, es hat dem aus begreiflichen Gründen missmutigen Dichter, der ja im Grunde England und seine Bewohner gar nicht kannte, die Grobheiten nicht nur nicht übel genommen, sondern ihm den Hass mit Liebe vergolten. Heinrich Heine ist auch in England der erkorene deutsche Lieblingsdichter. „Seine Lieder werden in jedem englischen Konzerte, bei jedem ‚At home‘, in jedem ‚Drawingroom‘ gesungen und kein zweiter deutscher Dichter hat in England auch nur annähernd so viele Uebersetzer und Komponisten gefunden, wie Heine“. So der mit der englischen Litteratur wohl vertraute Leon Kellner. Von allen englischen Heine-Biographien und -Studien ist mir keine bekannt, aus der man ein unsympathisches Bild von dem Dichter gewinnt, keine, in die ein Groll ob Heine's Uebertreibungen hindurchgesickert wäre. Im Gegenteil: sie nehmen ihn sogar gegen

seine eigenen Landsleute in Schutz. George Eliot geht in ihrem Essay „German Wit: H. Heine“ (Westminster Review 1856) so weit, Heine's Ausfälle gegen England für berechtigt zu halten, da der humoristische Schriftsteller ebenso gut das Recht habe, dick aufzutragen, wie der politische Karrikaturist; d. h. die geistvolle Schriftstellerin fasst eben Heine's humoristische Schrullen mit Humor auf. Sie wendet sich auch gegen die moralisierende Kritik und findet es lächerlich, dass man Heine vorwerfe, kein Held, kein feuriger Patriot oder feierlicher Dichterprophet gewesen zu sein. „Nature has not made him of her sterner stuff, not of iron and adamant, but of pollen of flowers, the juice of the grape, and Puck's mischievous brain, plenteously mixing also the dews of kindly affection and the gold-dust of noble thoughts.“ In einer Parallele mit Goethe sucht Eliot den eigenartigen Reiz der Heineschen Lyrik zu erklären. Beide sind Meister der naiven, einfachen Weisen und rhythmischer Grazie; aber während Goethe mehr Gedankenlyriker, spricht Heine's Lyrik mehr zum Gemüt und wirkt sanglicher — „his songs are all music and feeling; they are like birds that not only enchant us with their delicious notes, but nestle against us with their soft breasts, and make us feel the agitated beating of their hearts“. So hoch Eliot in Heine den Lyriker ehrt, so hält sie auf seinen Prosastil noch grössere Stücke. In seiner Feder, meint die Engländerin, die zuweilen recht merkwürdige Begriffe von deutschen Dingen an den Tag legt, werde die plumpe, schwere, düstere deutsche Sprache glänzend und klangreich, „it is German in an allotropic condition.“ Heine, dessen Prosa sie vor der Goethe's den Vorrang giebt, habe zuerst den Beweis geliefert, dass man auf Deutsch witzig sein könne. Einige humoristische Stellen seiner „Reisebilder“ hätten geradezu Dantesches Gepräge!

Von den zahlreichen Essays, die aus der fleissigen Feder des englischen Sainte-Beuve, Mathew Arnold

geflossen, wird der über Heine (in „Essays in criticism“ 1865) zu den vollendetsten gerechnet. Da der englische Meister ästhetischer Plaudereien hier gegen die derzeitigen litterarischen Zustände zu Felde zieht, erregte dieser Essay noch ganz besonderes Aufsehen. Arnold preist vor Allem den geistbefreienden Heine, der die hergebrachten Gedankenformen und Vorurteile niederriss. Freilich gehört er nicht zu denen, die den „Heine en bloc“ bewundern; er hat besonders für Heine's Sinnlichkeiten und jene Ungeniertheit, die der Engländer als „shocking“ brandmarkt, ein bedauerndes Kopfschütteln. Erwähnenswert ist ferner die in der „Contemporary Review“ (Sept. 1880) erschienene Studie des Schriftstellers Charles Grant, der sich als eifriger und verständnisvoller Vermittler der deutschen und englischen Litteratur Verdienste erworben. Bedeutender jedoch ist der eingehende und begeisterte Heine-Essay, den die „Quarterly Review“ (Okt. 1889) brachte, die sonst nicht verschwenderisch in ihrer Anerkennung und Würdigung ausländischer Litteratur ist. Der nicht genannte Verfasser (Ed. Dowden?) hält dafür, dass Heine und nicht Byron, der von Goethe im „Faust“ als Vertreter einer neuen Generation dargestellt wurde, das lebendige Sinnbild einer neuen Zeit sei, als der wahre Verkünder einer Dichtergeneration die Heiterkeit mit Selbstbewusstsein in sich vereinige. Im Gegensatz zu Byron, der sich an fremde Vorbilder angelehnt (!), sei Heine meist originell gewesen. Der deutsche Dichter habe es verstanden, das Leben mit der Kunst und die Kunst mit dem Leben zu verflechten. Sein Humor erinnere an den wildausgelassenen Humor des Aristophanes.

Aus der Reihe moderner Heineschwärmer Englands greife ich noch den Dichter und D. G. Rosetti-Biograph William Sharp und den auch in Deutschland bekannten Ghetto-Dichter J. Zangwill heraus, der bei Gelegenheit der Centenarfeier Heine's ein sehr geschicktes litterarisches Phantasiebild von Heine in der Matratzengruft

„from a mattress Grave" entwarf, das zuerst in der selig entschlafenen „Cosmopolis" und dann in seinen „Dreamers of the Ghetto" (1898) veröffentlicht wurde.

Dagegen darf nicht verschwiegen werden, dass der geniale Herold deutscher Litteratur in England, der Biograph Schiller's und Goetheprophet Thomas Carlyle, Heine schroff ablehnte, was übrigens niemanden wundern wird. Während er sich über die meisten deutschen Dichter des XIX. Jahrhunderts anerkennend ausgesprochen, kommt er, so viel ich weiss, nur ein einziges Mal auf Heine zu reden und zwar, um ihn kurzweg als gemeinen Kerl (black guard) ohne Witz und Talent hinzustellen. Wir vernehmen hier die Stimme des puritanischen Stockengländers, der, nebenbei gesagt, als Privatmann keinerlei Befugnis hatte, über den Menschen Heine den Stab zu brechen; wir vernehmen hier Englands Antwort auf Heine's britische Rempeleien.

Carlyle's Schimpfwort und Urteil haben keinen Widerhall in seiner Heimat gefunden. England fuhr fort, sich an Heine zu rächen, indem es ihn durch liebevolle Verehrung beschämte. Heine hat dies auf seinem Sterbelager noch selbst empfunden. Ob seine Lyrik tiefe Spuren in der englischen Dichtung hinterlassen, darüber fehlen uns zuverlässige Berichte. Uebersetzt wurden seine Werke wiederholt; von dem „Buch der Lieder" giebt es vier oder noch mehr Nachdichtungen.

Die beste und vollständigste englische Ausgabe Heine's gab uns ein Amerikaner. In den Jahren 1891—95 veröffentlichte Charles G. Leland einen englischen Heine in 8 Bänden, ein Uebersetzungswerk, das nicht nur in Bezug auf Sprachvollendung und getreues Anschmiegen an das Original alle übrigen Heine-Uebertragungen hinter sich liess, sondern auch als die vollendetste Leistung der neueren englischen Uebersetzungs-Litteratur gilt. Leland, der in Heidelberg und München studierte und sich in humoristischen Dichtungen nament-

lich als witziger Verspotter der Sprache der nichtenglischen Amerikaner hervorthat, und als pädagogischer Schriftsteller die grössten Verdienste erworben, hat schon zu Lebzeiten Heine's die „Reisebilder“ übersetzt, die in einem Jahr vier Auflagen erlebten. Im Jahre 1865 erschien sein „book of songs“, das hüben und drüben einschlug und alle bisherigen Heine-Uebersetzungen übertraf. Ein besonderer Vorzug dieser Uebertragung liegt darin, dass jedem Lied der erste deutsche Vers als Ueberschrift vorausgeschickt wird,womit der ursprüngliche Ton des Gedichtes gleich angeschlagen ist. Merkwürdigerweise ist derselbe Leland ein sehr strenger Biograph seines Leibdichters, und geradezu komisch muss es uns anmuten, wenn er Heine, an dessen Prosa er zahlreiche Schwächen hervorhebt, des „Penny-a-liner“-tums beschuldigt. In die gebildeten Kreise Nordamerikas wurde Heine namentlich auch durch den mehrmals nachgedruckten Essay Matthew Arnold's eingeführt, der, wie schon erwähnt, in seinem Heinebilde als feiner Litterarhistoriker und Psychologe Licht und Schatten verteilt. Von Heine's lyrischen Nachahmern und Uebersetzern in den Vereinigten Staaten führe ich nur Henry W. Longfellow an. Es scheint, dass auch Heine's Prosa bei den Yankees Schule gemacht, denn der hier zu Lande nicht minder wie in seiner Heimat beliebte humoristische Erzähler William Howells, der Verfasser der köstlichen „Wedding Journey“ hat noch unlängst in einem „interview“ erklärt, dass sich sein Stil unter dem Einfluss Heine's entwickelt habe.

So hat es denn auch Amerika verstanden, „dies ungeheure Freiheitsgefängnis . . . . wo der widerwärtigste aller Tyrannen, der Pöbel, seine rohe Herrschaft ausübt . . . . das Land, wo es weder Fürsten noch Adel giebt, alle Menschen sind dort gleich, gleiche Flegel . . .“ so hat es dies „gottverfluchte Land“ (vergleiche „Ludwig Börne“, Eine Denkschrift) auch vermocht, sich an Heine „schön

zu rächen"; und das einzige Denkmal Heine's, der von Prof. Herter im Auftrag der österreichischen Kaiserin entworfene Loreley-Brunnen, dem ein Stückchen heimatlicher Erde verweigert wurde, erhebt sich in dem „Stall, bewohnt von Gleichheitsflegeln", an den Ufern des amerikanischen Rheins, am Hudson in einem Parke New-Yorks.

V.

Es ist kein Zufall, dass uns das schöne geflügelte Wort vom toten Heine, der noch immer singt, von Italien kam. Der Lyriker Heine hat in keinem fremden Lande, sogar in Frankreich nicht, ein so reiches, klangvolles Echo gefunden, wie in der Heimat Dante's.

Im Campo Santo zu Palermo zu Füssen des Monte Pellegrino hat man im Winter 1880 einem italienischen Litteraturprofessor und Dichter ein Denkmal gesetzt, auf das unter denNamen des dort Gebetteten die Inschrift eingegraben wurde: „Dall' Italia e dalla Germania onorato e compianto." Dass sich das Lied Heine's dauernd und fruchtbringend in Italien eingebürgert und dort tiefere Spuren hinterlassen als das Goethe's, dass Heine der am meisten gesungene deutsche Lyriker wurde, an dem zahlreiche Komponisten ihre Kunst erprobten, dies ist das Werk desjenigen, der den Vers geprägt:

Il morto Enrico poetava ancora

das Werk des im fernen Sizilien ruhenden Gelehrten und Poeten Bernardino Zendrini, des Heine-Uebersetzers „senza pari", dem Heine war, was dem Franzosen Baudelaire Poe gewesen.

Obwohl Tullo Massarani unseren deutschen Dichter schon Ende der fünfziger Jahre in einer trefflichen Studie eingeführt, die er später in seine „Studii di letteratura e d'arte" (1873, II. Ausg. 1899) aufnahm, wurde Heine den Italienern erst durch den „Canzoniere di

Enrico Heine" offenbart, den der junge Bergamese Zendrini im Jahre 1867 veröffentlichte. Dies Uebersetzungswerk wurde ein epochemachendes „standard book." Der hochgebildete Autor brachte Alles mit, um ein würdiger und beglaubigter Abgesandter deutscher Lyrik in Italien zu werden: gründliche Kenntnis der deutschen Sprache, Liebe und Verständnis für den erkorenen Dichter, Formbegabung und vor Allem ein grosses künstlerisches Gewissen. Seine Knabenjahre hatte er am Zürichersee verbracht; schon in seiner Jugend, auf einer Rheinfahrt, hatten es ihm die Lieder Heine's angethan, besonders die Loreley, die er später mehr als zwanzig Mal übersetzte, ohne zu einem Ergebnis zu kommen, das vor seiner strengen Selbstkritik Gnade fand. Nach dem Erfolge seines „Canzoniere" fuhr er fort, sich in die Lyrik Heine's zu versenken und mit peinlichster Sorgfalt an seinen Nachdichtungen zu feilen. Je tiefer er in den Geist des deutschen Liedes eindrang, je klarer er das Wesen der einfachen, volkstümlichen Weisen erkannte, desto weniger konnten ihn seine ersten Versuche befriedigen. Um den echten Ton zu treffen, um seinen Landsleuten einen Heine im reinsten Italienisch Dante's zu geben, begab er sich in die toskanischen Berge und lauschte dort dem Volke das edle Idiom ab. So ausgerüstet, machte er sich von Neuem an die Arbeit und schuf einen zweiten, schlichten, von aller italienischen Sprachgrandezza gesäuberten „Canzoniere". Die Worte auf dem Titelblatte dieser neuen (III.) Ausgabe: „in gran parte rifatta" sagen nicht zu viel. Der beste Freund der deutschen Muse in Amerika und der vornehmste Vermittler italienischer Lyrik in Deutschland, Longfellow und Paul Heyse, beide sachkundig als Poeten und Litteraten, hatten ihre Freude an dieser italienischen Neudichtung. Der „Canzoniere" führte Heyse und Zendrini zusammen, die von da an eine Freundschaft für's Leben verband.

Aber nicht bloss dem „Canzoniere“, durch den „Ein Hauch frisch wie durch deutsche Eichenhaine“ weht (Pauline Schanz) und von dem der verdiente Vermittler italienischer Litteratur Ed. Engel sagt: „Keine fremde Uebersetzung eines deutschen Dichters hat einen solchen Grad liebevollsten Verständnisses und dichterischer Feinfühligkeit und Umgestaltungskraft, gepaart mit holdestem Wohllaut aufzuweisen, wie der „Canzoniere“, — nicht bloss dem kunst- und pietätvollen dichterischen Nachbilden, sondern auch der litterarischen Propaganda für Heine widmete Zendrini seine besten Jahre und zwar zum Nutzen der italienischen Lyrik. Auch als Aesthetiker wollte er mit seinem Heine-Prophetentum auf die einheimische Poesie wirken, ihr diese bisher unerreichte Verschmelzung von Kunstdichtung mit dem Volkslied begreiflich machen und damit zugleich den gespreizten Klassizismus und den Konventionalismus der rhetorischen Lyrik seiner Landsleute blosslegen. Die Ergebnisse dieser kritisch-reformatorischen Thätigkeit hat Zendrini, der inzwischen Professor der italienischen Litteratur in Padua geworden, zum grossen Teil in der Schrift „Enrico Heine e suoi interpreti“ (1874|75) niedergelegt. Da er einigen Litteraturgrössen scharf auf den Leib rückte, vor allem Carducci, der Heine als „roten Jakobiner“ hingestellt hatte, wirbelte die Polemik der treuen Schildwache vor der Lyrik des „divino Enrico“ viel Staub auf. „Weder Politik noch Satire soll Euch Heine lehren“, ruft sie ihnen zu, „sondern die Kunst, die hohle Phrase zu lassen und den einfachen Ausdruck der Natur zu suchen.“

Man kann der machtvollste Dichter, das grösste lyrische Talent des neuzeitlichen Italiens sein oder werden und doch als Uebersetzer in einem bescheidenen Anpassungstalent seinen Meister finden. Man kann der Dichter des „Decenalia“ sein und der Schöpfer der „Odi barbare“ werden und deswegen doch als Uebersetzer in Bezug auf

die Wiedergabe des originalen Stimmungswertes von einem Zendrini überflügelt werden, wie dies mit Carducci's Heineübertragungen der Fall sein soll. Von italienischen „Intermezzo“-Uebersetzern sind uns noch Salomone Menasci und Matteo Ardizzone bekannt, der Heine in seinen „versi sciolti“ einer französischen Prosaübersetzung nachgebildet hat. Lobenswertes wird den italienischen Nordseegedichten des Emilio Teza nachgerühmt, weniger dagegen dem Heine-Uebersetzer G. Cassone. Antonio Zardo sucht in seinen „liriche Tedesche“ (1880) der äusseren Form der Lieder Heine's gerecht zu werden; im übrigen hält er sich an das Wort Maffei's, der sich bestrebte „zu erraten, wie die grossen ausländischen Dichter ihre Gedanken ausgedrückt hätten, wenn sie zu unserem (Italiens) Glücke, als Italiener geboren worden wären“. Andrea Maffei selbst, der italienische Uebersetzer par excellence, der über ein halbes Jahrhundert lang seiner Heimat die Schätze fremdländischer Dichtung eröffnet und ihr vor allem die Dramen Schiller's gab, ging auch an Heine nicht achtlos vorüber. Er war es, der Heine's dramatische Dichtungen, den „Almansor“ und den „Ratcliff“ übersetzte, welch letzterer in Italien wiederholt über die Bühne ging und bekanntlich auch durch Mascagni's Tonkunst zu neuem, aber allerdings kurzem Leben gerufen wurde.

„Das letzte freie Waldlied der Romantik“, den „Atta Troll“ hat Giuseppe Chiarini in Italien heimisch gemacht. Karl Hillebrand, von dem die Anmerkungen herrühren — die litterarische Einführung schrieb Carducci — erklärt, es sei diese Uebersetzung „nichts mehr und nichts weniger als ein Meisterstück“. Der Ton der spanischen Romanze, alle die satirischen Anspielungen und komischen Effekte, die ungezwungene Natürlichkeit dieser so hervorragend originellen Schöpfung, in der Erich Schmidt „vorläufig das letzte grosse Werk deutscher Verspoesie“ erblickt, hat Chiarini mit bewunderungswürdigem

Geschick verstanden ins Italienische hinüberzuretten. Er hat den Ausspruch von Lewes, den er seiner Uebersetzung wie zur Entschuldigung beigab: „A translation cannot be an adequate reproduction of the original“ selbst aufs glänzendste widerlegt, insofern er überhaupt zu widerlegen ist.

Jedenfalls aber haben Zendrini und Chiarini das geflügelte Wort: „traduttore, traditore“ Lügen gestraft.

VI.

Auch den Spaniern hat es Heine mit seinen Liedern angethan; auch ihnen ist er der vertrauteste Gesandte deutscher Dichtung. „Auf seine Lyrik berufen sie sich, wenn sie über deutschen Charakter und deutsche Empfindungen ein Bild entwerfen wollen“. Die sehr glücklichen Nachdichtungen des Teodoro Llorente aus dem Jahre 1885 sollen begeisterte Aufnahme gefunden haben. Schon im Jahre 1852 entlehnte der volkstümliche Lyriker Antonio de Trueba, der Béranger Spaniens, den Titel seiner berühmten Gedichtsammlung „libro de los cantares“ dem Dichter des „Buch der Lieder“. Zum bedingungslosen Heinebewunderer liess sich in jüngster Zeit der angesehene Madrider Litteraturprofessor und Akademiker Marcelino Menendez y Pelayo bekehren. In einem reizenden Essay (Estudios de critica literaria, 1895) erzählt der ultramontane Gelehrte, wie er in den Zauberbann des deutschen Sängers gelockt wurde, und wie er es jetzt als sein höchstes Ziel betrachte, die Poesie desselben, die ihm früher gar nicht gefiel, in Spanien bekannt zu machen. Er hat nunmehr in Heine's Lyrik die geheimnisvolle Macht erkannt, eine Macht, „die wir nicht durch unser Auge einziehen sehen, sondern die wie unvermuteter Tau unsere Seele überflutet“, eine Poesie, die verstanden werden muss, so lange es Menschen giebt. Heine's Unsterblichkeit sei eine der glücklichsten und beneidenswertesten; er sehe in ihm den letzten grossen

Dichter des 19. Jahrhunderts, den Dichter, „der uns am nahesten ist und vielleicht gerade deshalb von so vielen so sehr geliebt wird . . . .“ „Niemals“, sagt er, „hat das Zusammengehen von Inspiration und Reflexion in der modernen Kunst auf solcher Höhe gestanden; niemals ist eine grössere Wirkung mit einfacheren Mitteln, mit Liebesgeschichten, die beinahe trivial sind, erzielt worden, ... niemals haben skeptischere Hände mit soviel Liebe die glänzende Chimäre des Lebens berührt“.

Der erste, der einen ganzen Cyklus Heinescher Lieder ins Spanische übersetzte und eine vollständige Uebertragung seiner Werke plante, war der, wenn ich nicht irre, in Süd-Amerika ansässige venezolanische Dichter Perez Bonalde, der 1877 das „lyrische Intermezzo“ herausgab. Nach Fastenrath's Urteil finden wir „fast in jedem dieser Liedchen den Blütenstaub Heinescher Poesie wieder“. Von den übrigen spanischen Heine-Verehrern und -Uebersetzern seien noch Florentino Sanz, Jaime Clark, der sich als Vermittler Shakespeare's Verdienste erworben, und Manuel Maria Fernandez erwähnt. Zu den Heine-Enthusiasten der spanischen Halbinsel gehört endlich noch der Barceloner Dichter und Maler Speles Mestres, der 1887 seinen Lieblingsdichter in einer begeisterten Grabeshymne feierte, die uns Fastenrath verdeutscht hat.

. . . .

Es halten am Gewölk, das unermessen,
Die Sterne Wache, betend in dem All.
Auf üpp'gem Zweig auf einer der Cypressen
Der Lieder Königin bleibt die Nachtigall.

. . . . .

Auch in der neuesten portugiesischen Lyrik hat Heine eine Heimstätte gefunden. Von den in zierlichen Versen nachgedichteten „lyrischen Intermezzo“ des Joakim de Aranjo, die vor einigen zehn Jahren erschienen, wird viel Gutes gesagt.

VII.

Und nun noch einen raschen Blick in die Litteraturen des östlichen und nordischen Europas.

Bahnbrechend scheint Heine's Einfluss vor allem in Ungarn gewesen zu sein. So hat sich der genialste Dichter des magyarischen Volkes, Alexander Petöfi, den Heine selbst bewunderte, dem Zauber desselben nicht zu entziehen vermocht. „Von Heine“ sagt mein Gewährsmann Ad. Kohut „hat er jene kecke, lyrische Sangweise, jene epigrammatische Kürze, jene Unmittelbarkeit in der Stimmung und jene Meisterschaft der Form“. Maurus Jokai behauptet sogar, sein grosser Mitbürger habe alle Gedichte Heine's auswendig gewusst. Aber auch in der ganzen modernen Lyrik Ungarns klingen seine Lieder wieder, die Karl Endrödy mustergültig übersetzt hat, und das schöngeistige Ungarn ruft Heine, der nach Kohut's Meinung für das dortige Deutschtum mehr Propaganda gemacht hat, als sämtliche Schulvereine, sein stürmisches „Eljen“ zu.

Desgleichen ist Heine in Rumänien der bekannteste deutsche Dichter. Ueberall werden seine Lieder gesungen, die wiederholt übersetzt wurden und zwar zum ersten Mal schon in den vierziger Jahren von dem Siebenbürger Rumänen Josif Many. Im eigentlichen Rumänien fanden Heine's Werke erst in den sechziger Jahren sprachliche Aufnahme und erst in der allerletzten Zeit eine würdige Uebersetzung durch den talentvollen Lyriker St. O. Josif.

Ein vertrauter Bekannter ist Heine auch dem Russenvolke, dessen Abgott allerdings lange, wie auch den Polen, der Britte Byron gewesen. Auf den weltverachtenden Pessimismus und auf die an grellen Dissonanzen reiche Lyrik der Russen, hat neben Byron und Schopenhauer auch Heine eingewirkt, dessen Werke u. a.

von dem streitbaren Poeten Piotr Weinberg übertragen wurden. Zu den russischen Verehrern Heine's ist auch Leo Tolstoi zu rechnen. Einem Besucher kam der gewaltigste aller Dichter der Reussen im vergangenen Jahre mit dem „Buch der Lieder“ in der Hand entgegen. Er las ihm einige Gedichte daraus vor und war über dieselben entzückt. „Ich benütze die Krankheit, um Heine nochmals durchzulesen, den ich sehr liebe“ sagte er.

Auf unserem Rundgang durch die Litteraturen Europas gelangen wir nun schliesslich wieder auf altgermanischen Boden, zu den Dänen und Norwegen. Auf die Litteratur der Nordländer im Allgemeinen, auf die radikale Strömung des skandinavischen Schrifttums, hat die satyrische Dichtung, die Kampfeslyrik, die Temperament- und Augenblickspoesie Heine's eingewirkt. Von dem mit der Litteratur jener Völker wohlvertrauten F. Baldensperger erfahre ich, dass sich in der ersten Gedichtsammlung Emil Aarestrup's, „Digte“ (1838), eine Gruppe von Poesien, betitelt „Erotiske Situationer“, befindet, deren Form und Inhalt Heine's Einfluss erkennen lassen. Wie wenig der Dichter mit dieser Gabe den Geschmack des politisch und religiös konservativen Dänemark jener Zeit traf, beweist die Thatsache, dass seine Gedichte in einem Vierteljahr keine vierzig Abnehmer fanden. In den sieben Jahre nach Aarestrup's Tode veröffentlichten Dichtungen („Efterladte Digte“ 1863) ist die Heinesche Muse mit 23 wohlgelungenen Umdichtungen vertreten. Dieser Epoche gehören auch die ersten poetischen Versuche Georg Brandes' an („Ungdomvers“ 1858). Gleich das zweite Gedicht „Tit Foibos Apollo“ ist ein Echo des vorausgeschickten Heineschen Verses „Phoibos, du lächelst, o mein himmlischer Vater!“ Ebenso vernehmen wir auch in den „Sange ved Havet“ (1877) des kraftvollen Poeten Holger Drachmann das rhythmische Rauschen der „Nordseelieder“. Zweifellos haben auch die Essayisten und Journalisten vom

Schlage der Meier Goldschmidt und G. Brandes von dem geistreichen und prickelnden Stilisten Heine gelernt.

In dem Lyriker Joh. Sebastian Welhaven haben wir den bedeutendsten Vertreter des Heineschen Einflusses in Norwegen zu sehen und bei Heine's Prosa soll vor Allem Aasmud Olafsen Vinje in die Schule gegangen sein.

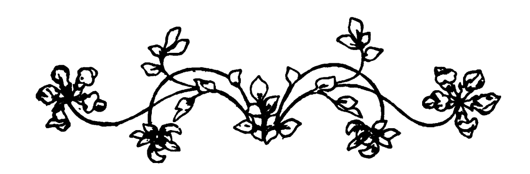
* *
*

Noch habe ich eine Weltsprache, oder besser, die Weltsprache unerwähnt gelassen, die Sprache, die für Heine's Lyrik die allerwichtigste wurde, die Sprache, in der sein Lied bis in die entlegensten Paläste und fernsten Hütten drang, die Sprache des unsichtbaren, klangreichen Vaterlandes aller Menschen, die Sprache der Seelen, — die Musik. Was Heine's Lied der Tonkunst dankt und diese dem rheinländischen Sänger, das sagen uns die Namen Mendelssohn-Bartholdy, Schubert, Schumann, Löwe, Lassen, Liszt, Rich. Wagner, Jensen, Rubinstein, Brahms etc. etc., das sagt uns eine trockene Ziffer: Es giebt über 3000 musikalische Kompositionen Heinescher Gedichte.

Wer uns auf diesem Gang durch die Litteratur der modernen Kulturvölker bis hierher gefolgt ist, wird wohl oder übel zugeben müssen, dass etwas Wahres in der Behauptung des spanischen Gelehrten Menéndez y Pelayo liegt: „Niemals hat es eine so ausschliesslich lyrische Poesie gegeben, die wie diese, so ganz von Eigenschaften des Stammes und der Epoche abgesehen hätte; diese hier ist der stets aktuelle Ausdruck aller Völker und aller Zonen". Und er wird auch nicht leugnen können, dass das Spottgedicht, das Paul Heyse vor einigen Jahren an einen bekannten löblichen Stadtrat richtete, ernste Wahrheit birgt:

In allen lebenden Sprachen ward
Sein Liederbuch übersetzt,
Ein Faktum ist's betrüblicher Art,
Wie sehr man ihn überschätzt . .

Engländer, Spanier, Dänen sogar,
Franzosen, Italiener,
Kein zweiter der deutschen Dichterschar
Ist weltberühmt wie jener.





10. Internationale Strömungen und kosmopolitische Erscheinungen.

Es ist eine offenkundige Thatsache, dass der Nationalismus allenthalben in der Luft steckt, dass er heute in der Politik und in der Litteratur stark hervortritt. Aber ein Tausendsasa von litterarischer Taschenspielerkunst, der es fertig brächte, uns über eine andere Thatsache hinwegzutäuschen, die seltsamer Weise darin besteht, dass gerade in unserer Zeit Litteratur, Kunst und Musik, dass das geistige Leben aller civilisierten Nationen bis ins Mark hinein kosmopolitisch ist. Wer wollte es leugnen, dass die litterarischen Ideale jetzt überall so ziemlich die gleichen sind, dass allerorts ein ähnlicher Kunstgeschmack herrscht, dass das moderne Schrifttum in seinen mächtigsten Wortführern, dem Drama und dem Romane, in den letzten Jahrzehnten mehr denn je nach einer „Weltlitteratur" neigt! Steht doch sogar der Gegenströmung, der Reaktion gegen den Kosmopolitismus, der modernen Neu-Romantik, der wehrhaften, wackern Heimatkunst, der internationale Zusammenhang auf der Stirne geschrieben. Ueberall dieselben herrschenden universellen Tendenzen, und überall — bei Germanen und Romanen — nationale Stürmer, die den Erdgeschmack ihrer engeren und weiteren Heimat vor

dem tödlichen Gifte des internationalen Schrifttums der Haupt- und Weltstadt zu schützen und zu wahren glauben; überall die Camille Mauclair, Charles Morice, die M. G. Conrad und Hermann Bahr — und hier wie dort die Doumic und die Bartels. Und so ist es denn begreiflich, wenn der jüngst verstorbene Petit de Julleville die von ihm geleitete achtbändige „Histoire de la langue et de la littérature française“ — die stolzeste und vornehmste Chronik einer Nationallitteratur — mit der halb melancholischen, halb unwilligen Schlussbetrachtung ausklingen lässt: „A force de voir défiler devant nous les oeuvres d'art et les oeuvres littéraires de vingt peuples différents, d'admirer la peinture japonaise à l'égal de la statuaire antique, et Ibsen autant que Sophocle, notre goût s'élargira jusqu'à tout embrasser avec une égale complaisance, jusqu'à tout accepter parceque tout est curieux; sans rien aimer passionnément, c'est à dire exclusivement.“

Ich will hier nicht prüfen, was bei dem heutigen so raschen und steten künstlerischen und litterarischen Wechselverkehr vom Guten und was vom Schlimmen, was wir im Interesse der Nation und dem geistigen Vorwärtsschreiten der Menschheit zu begrüssen oder zu bedauern haben; dergleichen ist Ansichtssache und gehört in das Gebiet der persönlichen Empfindungen, für welches die streitbare Tendenzkritik eintreten mag. Hier möchte nur der rückschauende Historiker zum Worte kommen, der sich überdies wohl bewusst ist, wie gefährlich und klippenreich so weit ausholende, viele Jahrhunderte und Nationen umfassende Streifzüge sind.

Bevor ich es wage, auch meinerseits auf dem „Orgelwunderwerke der Weltlitteratur“ einige Akkorde anzuschlagen, möchte ich, gleichsam als Präludium mit Leitmotiv, die in Paradoxe vermummten Wahrheiten zitieren, die der Verfasser einer in den „Grenzboten“ erschienenen Novelle („Hohenzollernlied“) einem gescheiten

Originale in den Mund legt: „Haben wir in der neueren Zeit eine selbständige deutsche Litteratur?“ so raisonniert der Held jener Geschichte. . . . „Wer findet sich in der sogenannten klassischen Dichtung mit seinem deutschen Menschenverstande zurecht? Man enträtselt die meisten ja nur dann, wenn man sich das Geistes- und Gefühlsleben, die Weltanschauung und den Charakter anderer Völker, der Griechen, der Römer, der Franzosen, Engländer, Italiener etc. zu eigen gemacht hat. Wo bleibt da das Deutschtum, das deutsche Wesen, die deutsche Eigenart? . . . . Sind wir bloss Schwämme, die alles Fremde gierig aufsaugen und nur triefen, wenn sie von fremden Dingen übervoll sind? Wenn ich mir unsere viel gepriesene neuere klassische Litteratur in einem Bilde anschaulich darstellen will, so muss ich immer an das zusammengesetzte Untier der Alten, die Chimäre, denken . . . . Ganz vorn, der weitrachige Löwenkopf des klassischen Altertums, ganz hinten der gekrümmte Drachenschwanz des mystischen . . . Mittelalters und in der Mitte die meckernde Ziege des modernen Franzosentums. So sieht unsere Litteratur aus, und der ganze Unterschied zwischen den einzelnen Dichtern besteht nach meiner Ansicht nur darin, dass bei dem einen das klassische Löwengebrüll, bei dem andern der kirchlich-romantische Drachenschwanz, bei dem dritten der geile Ziegenbock am meisten entwickelt ist“. Die Empörung dieses Helden mit der urdeutschen Geschmacksrichtung wäre bei aller Uebertreibung durchaus gerechtfertigt, wenn die deutsche Litteratur einer anderen Epoche weniger an das — klassische Untier erinnerte, wenn andere Litteraturen weniger schwammartig wären, als die deutsche. Das ist aber nicht der Fall. Im Gegenteil. Diese Schwammnatur haftet einer jeden Litteratur an; ja sie ist geradezu Vorbedingung einer kräftigen, lebens- und entwicklungsfähigen Litteratur, die aufsaugen und triefen muss, ansonst sie zusammenschrumpft, austrocknet und abstirbt. Mit

anderen Worten: Es entspricht einem Grundgesetze alles Lebens, dass sich die einzelnen Litteraturen nicht isoliert entwickelt, sondern unter gegenseitiger Wechselwirkung, inmitten eines regen und fortdauernden internationalen geistigen Verkehrs gebildet haben. Der internationale Werdegang der Litteraturen beruht auf einer naturwissenschaftlichen Fundamentallehre, die da sagt, dass es in den grossen und kleinen Organismen ohne Wechselwirkung kein Wachstum giebt, dass Isolierung gleichbedeutend mit Untergang ist.

Weil nun die Fäden alter und neuer Dichtung überall und unaufhörlich zusammenlaufen, weil die modernen Litteraturen Europas meist von gemeinsamen Geistesströmungen befruchtet wurden, unter dem Einfluss gleicher oder ähnlicher kultureller Faktoren standen, weil sie sich stets im innigsten Tauschverhältnis befanden, das Voltaire mit dem bekannten Bilde drastisch charakterisiert: „Presque tout est imitation .... Il en est des livres comme du feu de nos foyers; on va prendre ce feu chez son voisin, on l'allume chez soi, on le communique à d'autres, et il appartient à tous“ hat man von einer „litterarischen Republik der Vereinigten Staaten von Europa“ gesprochen. In diesem Sinne gebrauchten auch Frau von Staël und Friedr. Schlegel das Wort „europäische Litteratur“ und noch in unseren Tagen Ferd. Brunetière, der im Juli 1900 während der Ausstellungskongresse die 6. Sektion der historischen Abteilung (Histoire comparée des Littératures) mit dem für seine Verhältnisse ganz aussergewöhnlich aufgeklärten Vortrag „La littérature européenne“ geist- und schwungvoll eröffnete. Nun können wir aber heute mit dieser Bezeichnung, die übrigens schon im XVIII. Jahrhundert eine mangelhafte war, nichts anfangen, heute, da wir besser wissen als ehedem, welch grossen Anteil die orientalische Litteratur, die unermesslich reiche Sagenwelt des Ostens und vor allem das mächtige Kunstwerk der Weltlitteratur,

die Bibel, an dem europäischen Schrifttum hatten, heute, da Exotismus und Amerikanismus, da die rasch und eigenartig aufblühende Dichtkunst Bruder Jonathan's den Litteraturen des „old country“ so reiche Nahrung zugeführt. Wir müssen uns also wohl oder übel des Wortes „international“ bedienen. Seitdem die Lieblingsausdrücke der Litteraturkritiker: „fin-de-siècle,“ „milieu,“ „décadent,“ die einst „hors concours“ unter den Feuilletonschlagwörtern gewesen, heute ausser Kurs gekommen, erfreuen sich die in gutem und schlimmem Sinne gebrauchten Ausdrücke: Internationalismus, Kosmopolitismus, Weltlitteratur auf der einen Seite, und auf der anderen: die Heimatkunst einer derartigen Aktualität, dass sich bereits die Gelehrten mit Definitions- und Interpretationsplänkeleien recht wacker in die Haare geraten. Diese Begriffe sind übrigens auch mehr als Schlagwörter, mehr als Feuilleton-clichés, — sie bedeuten an und für sich schon Programme, litterarische Bekenntnisse; sie verkörpern brennende Fragen, heissumstrittene Probleme.

Die Geschichte der internationalen Litteraturströmungen ist auch die Geschichte der litterarischen Hegemonien, welche die Völker jeweilen im Laufe der Jahrhunderte inne hatten, die Geschichte der europäischen Siegeszüge der einzelnen Nationallitteraturen. Voran geht die Führerschaft der mittelalterlichen, provenzalischen und französischen Dichtkunst; nach ihr formen sich vom XII.—XIV. Jahrhundert die der anderen Völker. Unumschränkt herrscht die „matière de France“. In ihr wurzelt die Poesie des Rittertums, der höfischen Lyrik und das Epos. Im XV. Jahrhundert muss Frankreich das Zepter der litterarischen Herrschaft an die italienische Litteratur abtreten, die, nachdem ihr Dante eine klassische Sprache gegeben und der Welt das erste grosse moderne Kunstgedicht, etwa von 1450—1600, an der

Spitze der Weltlitteratur steht. Ihre drei grossen Dichterheroen Petrarca, Boccaccio und Ariost sind die drei ersten Autoren von internationaler Bedeutung. Vor Allem war es Frankreich, das im XVI. Jahrhundert italianisiert wurde. Auf der Bühne und am Hofe, in der Kleidung und in den Sitten war italienischer Geschmack massgebend und das Italienische Modesprache. Damals erstanden denn auch die ersten Sprachreiniger und Verfechter der Heimatkunst und des heimatlichen Idioms, die Henri Estienne und die d'Aubigné. Als dritte Führerin in der Weltlitteratur tritt sodann in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts Spanien auf, das so lange im Schlepptau italienischer Dichtung gewesen. Aus dem Vaterlande Miguel Cervantes' ergossen sich drei litterarische Strömungen über Europa: die älteste führte den berühmten Amadis-Roman mit sich; hierauf trat der sog. roman picaresque, der Schelmenroman, seine europäischen Wanderungen an. Als dritte Gabe, welche die modernen Nationen den Spaniern danken, ist die Bereicherung des Dramas anzusehen, die besonders dem französischen Theater zu gute kam. In diesem Sinne ist Brunetière's Wort aufzufassen: „Le théâtre n'est devenu vraiment européen que par l'intermédiaire du génie espagnol". Und wiederum wird die nachfolgende, vierte Epoche von einer romanischen Litteratur beherrscht. Hundert Jahre lang steht die europäische Litteratur im Zeichen des „grand siècle", des französischen Akademismus, der französischen Klassizität und der Aufklärung. Erst jetzt kommt mit der fünften internationalen Litteraturströmung eine nordische Nation an die Reihe — England, das sich vom ersten Viertel des XVIII. Jahrhunderts bis zum Beginn des XIX. als litterarische Grossmacht behauptet. Sie herrscht aber nicht unumschränkt, wie ehedem die französische und auch nicht unmittelbar. Die französische Litteratur ist die Garküche, in der die kräftige englische Geisteskost, fran-

zösisch zubereitet, europäisch schmackhaft gemacht wird — und gelegentlich auch verdünnt. Seit der Mitte des XVIII. Jahrhunderts werden wir nun eine neue Erscheinung gewahr: Die Weltlitteratur steht nunmehr unter dem doppelten Einflusse von Frankreich und von England. Jetzt laufen zwei gewaltige Litteraturströmungen neben- und ineinander. Mit der ausschliesslichen Machtstellung einer einzigen Litteratur ist es von nun an vorbei. Es kreuzen und verbinden sich im In- und Auslande zwei Geistesmächte zu gemeinsamer Kulturarbeit. Der hierdurch ins Leben gerufene Kosmopolitismus ist bereits ein wichtiger und auffallender Kulturfaktor, als sich zu den zwei litterarischen Weltmächten um die Wende des XVIII. Jahrhunderts eine dritte, die deutsche gesellt. Diese drei sind es, die bis ins dritte Viertel des XIX. Jahrhunderts das litterarische Weltkonzert bilden. Dann aber greifen auch andere Völker ein; die skandinavischen, slavischen und transatlantischen Nationen lassen ihre Stimme erschallen, die weithin ein williges Echo findet. Durch dies gleichzeitige Zusammenwirken internationaler Litteraturkräfte und Werte, durch dies Ineinander- und Durcheinanderleben der verschiedenen Litteraturen, durch den mittelst enormen Zeitungs-, Zeitschriften- und Buchverkehrs, durch Dampf und Elektrizität mit Windeseile vermittelten Geistesaustausch, scheint mir sowohl das starke Prädominieren einer einzelnen Litteratur, als auch eine rein nationale, engere Heimatkunst, eine Litteratur mit starker, unverfälscht nationaler Prägung nicht denkbar. Gegen die Niederschläge des litterarischen Gewölks, das von Ost und West, von Nord und Süd über die heimatlichen Gaue hinzieht, giebt es keine schützenden Wetterkanonen.

Damit soll aber nicht gesagt sein, dass nun die Volksseele der einzelnen Nationen fortan verstumme, jegliche Eigenart, jeder Erdgeschmack verschwinde, dass der Geist der Sprachen verwischt werde und keine neuen Gott-

fried Keller oder Klaus Groth erstehen, und ebensowenig, dass der litterarische Kosmopolitismus, der seit dem XVIII. Jahrhundert immer deutlicher hervortritt, in früheren Jahrhunderten g a n z gefehlt. Bekam doch die Poesie einer jeden Nation von Anfang an, d. h. nachdem sich der Uebergang der Kultur zum Schrifttum vollzogen, heimatfremde Elemente mit auf den Weg. Denn von Anfang an fanden Rassenverschmelzungen statt, und von Beginn an kamen die Völker mit einander in Berührung. Man denke an die weltlitterarische Bedeutung der Völkerwanderung, der schon das Aufeinanderprallen der Germanen und Romanen vorausgegangen. International war vor allem die Renaissance, die alle modernen Litteraturen mit „Keimen aus dem blühenden Garten einer fremden Kunst“ durchsetzte. In dem fahrenden Gelehrtentum, das in den Jahrhunderten vor der Reformation blühte, da das Latein die allgemeine Sprache der Bildung aller Kulturländer war — ähnlich wie später das Französische für die „gebildeten Stände“ — begegnen wir einer ausgesprochen kosmopolitischen Erscheinung. Im XVII. und XVIII. Jahrhundert wimmelt es an allen Höfen und Höflein Europas von kosmopolitischen Kulturmissionaren, litterarischen Zwischenträgern, die französische Sprache, Bildung, Poesie, Sitten, Moden und Laster verbreiten. In diesen litterarischen Commis voyageurs, den Grossen und den Kleinen, durch welche neue Ideen, die von Frankreichs Sprache und Geist umgebildeten Werke der englischen Denker, Eingang und Wirkung in den höchsten Kreisen des Auslandes, vor Allem Deutschlands fanden, in diesen fahrenden Schülern des Klassizismus und der Aufklärung hat man mit Recht die Vorläufer und Erzeuger jener zahlreichen Gattung grösserer und kleinerer Autoren und Journalisten gesehen, die sich „heutzutage als die Internationalen der Massen charakterisieren, insofern sie den geistigen Stoffwechsel zwischen verschiedenen Völkern, ja verschiedenen Kontinenten vermitteln“.

Der erste Kosmopolit grossen Stils und von weitragender Bedeutung aber wurde der Westschweizer J. J. Rousseau, der die Geistesehe der romanischen und anglo-germanischen Welt vollbrachte. Und mit dem Auftreten Rousseau's, der die Pforten des noch die ganze Kultur beherrschenden Frankreich dem anglo-germanischen Europa erschliesst, beginnt die eigentliche Aera des litterarischen Kosmopolitismus, der von da an immer tiefer in das nationale Geistesleben eindrang und dessen wachsender Einfluss mit dem Aufkommen und der Verbreitung der Zeitschriften zusammenfällt, die heute die Weltlitteratur beherrschen und verbreiten.

Ueberblickt man den Weltlitteraturmarkt, frägt man nach der Nation, deren Romane und Dramen die verbreitetsten sind, ist man geneigt Frankreich, resp. Paris auch heute noch eine Ausnahmsstellung einzuräumen. Einen Teil seiner alten Litteraturmacht hat es sich noch zu erhalten gewusst; es herrscht noch, wie geistreich gesagt wurde, konstitutionell. Für den Roman und das Theater ist Paris heute noch europäische Litteraturhauptstadt. Was auf diesem Gebiete von der Seinestadt ausgeht — auch Auslandgut — beeinflusst immer noch die Litteraturen der Nachbarländer rascher und sicherer. Es hat sich das französische Schrifttum die alte zentrifugale Kraft und den propagandistischen Einfluss bewahrt. Ebenso wie die modernen Geistesmächte, verkörpert durch Voltaire, im Frankreich des XVIII. Jahrhunderts zuerst gegen die beiden ihrer Uebermacht wegen antinationalen Tyrannen, die Antike und die Kirche anstürmen, geht am Ende des XIX. Jahrhunderts die „Moderne“ von Frankreich aus.

Die erste grosse Litteraturepoche, die bezeugt, dass „Europa eins werden will“, ist die Romantik. Sie ist ein typische Erscheinung — ich sage nicht das Ergebnis — des litterarischen Kosmopolitismus; hier mehr (Deutschland und Frankreich), dort weniger (England).

Auf der ganzen Linie aber bedeutet sie Reaktion gegen den Geist des XVIII. Jahrhunderts, Kampf gegen Klassizität, gegen die Aufklärungslitteratur, Rückkehr und Anklammern an die Nation, an die heimatliche Erde und Vergangenheit. Hierin liegt scheinbar ein Widerspruch. Wie kann durch ein Untertauchen in eine fremde Litteratur die eigene national erstarken, sich dichterisch befreien? Die Antwort geben uns die Vorgänge in der deutschen Litteratur, die durch das Vertiefen in die englische, vor Allem durch den befreienden Einfluss des grössten Britten, die Ketten sprengte, die sie hundert Jahre lang an die klassizistisch-französische Dichtung schmiedeten. Und so lässt sich mit Rücksicht auf die „Sturm- und Drang"-Periode und auf die deutsche Romantik, im Hinblick auf die gegen den französischen und antikisierenden Geschmack erfolgreich geführte nationale Litteraturfehde, ohne paradoxe Geistreichelei behaupten, dass durch internationales Litteraturleben die nationale Dichtung gefördert werden kann.

So vielfach die deutsche Romantik, die ihre Dichtung als „fortschreitende Universalpoesie" bezeichnete, von fremden Einwirkungen ausging und genährt wurde, so haben sich doch die Grossen der klassischen Litteraturepoche, mit ihrem ausgesprochen weltbürgerlichen Sinn, noch weit mehr für litterarisches Auslandgut begeistert — vor allem für Hellas und Rom. „Man nehme das in Form und Inhalt feinste deutsche Gedicht, die Iphigenie, es ist ein Umwerten eines deutschen Künstlers an der Antike."[30]) Die Universalität des deutschen Geschmackes verband sich mit der geistigen Bewegung, die Rousseau's Naturevangelium in Deutschland hervorgerufen zur herrschenden Humanitätsidee, die dann, gefördert durch den Mangel an nationalem Gemeingefühl, zum Weltbürgertum oder, litterarisch ausgedrückt, zum ästhetischen

Kosmopolitismus führte. Ein Basedow richtet seine Rousseauschen Lehren an die „verständigen Kosmopoliten“. Herder wird ein begeisterter Verkünder des Weltpatriotismus und nicht minder ein anderer Pfeiler der klassischen Dichtung. Lessing, der für die Unabhängigkeit der deutschen Litteratur gekämpft, erklärt die Vaterlandsliebe für eine „heroische Schwachheit“. Wieland's Schriften (z. B. über die Orden der Kosmopoliten) wimmeln von weltbürgerlichen Schwärmereien, und weltbürgerlichen Idealen ist der Dichter, der Denker und Historiker Schiller zugethan. Auch Goethe rechnet sich zu den Weltbürgern; sein starker Geist schützte ihn aber vor dem extremen nationalen Altruismus. Ganz dem Weltbürgertum ergeben war aber ein deutscher Dichter, der seinen Namen französisierte, Paul Richter — und fast ebenso sehr ein ungleich nüchterner und grösserer Denker — Kant.

Einschneidend und umstürzend waren dagegen die Wirkungen der fremdländischen Litteraturströmungen, die in Frankreich die Romantik zeitigten. In Boileau's und in Voltaire's Heimat war ein Riss durch die Tradition gegangen, als L. S. Mercier, einer der ersten und eifrigsten Vermittler der deutschen Litteratur, der französische Sprecher für Kant und Schiller, im Jahre 1802 den Ausspruch that: „Heureux qui connaît le cosmopolitisme littéraire! Il se jette dans les grandes compositions de Shakespeare et de Schiller“, als Stendhal unumwunden erklären konnte, dass Deutschland und England Frankreich überflügelt, dass Racine nicht den Vergleich mit Shakespeare, Schiller und Lord Byron bestehen könne. Nichts kennzeichnet den kosmopolitischen Geist, der zu Beginn des XIX. Jahrhunderts in Frankreich herrschte, treffender, als die einleitenden Worte der ersten Nummer (1824) der „Revue Européenne“, die u. a. folgende Mitarbeiter ankündigt: Goethe, ministre d'Etat, Weimar (Poésie); F. C. Schlosser (Histoire); Heiberg

(Litt. danoise); Ugo Foscolo (Litt.); Monti (Poésie) etc. In dem Vorwort lesen wir u. a.: „L'Europe ne forme plus qu'une grande nation, divisée d'intérêts, mais unie par les lumières. Le besoin de connaître établit, pour ainsi dire, entre toutes les têtes pensantes et toutes les âmes généreuses une république intellectuelle, dont il est impossible de briser jamais la chaine secrète et l'association naturelle". Noch dicker aufgetragen ist die kosmopolitische Tendenz in den Worten des älteren Alex. Dumas, der seine Vorurteilslosigkeit gegenüber fremden Litteraturen besonders in seinen Dramen durch die That bewies: „La France avec sa puissance d'assimilation, ne doit pas se restreindre à un art national. Elle doit s'emparer d'un art européen, cosmopolite, universel etc."

Und nun gar die modernste Litteratur, die Dichter und Dichterschulen hüben und drüben! Ein Potpourri internationaler Eindrücke, Motive, Tendenzen und Stoffe. Die bereitwilligste Aufnahme findet oft das, was am wenigsten zum Nationalcharakter passt. Das Fremdartige, einheimisches Empfinden und den gut bürgerlichen Geschmack Verblüffende und Verletzende, übt die Hauptanziehungskraft aus. In der französischen Décadence-Dichtung jeglicher Richtung und Schattierung — um zunächst einige Streiflichter auf Frankreich zu werfen — feiert der Kosmopolitismus wahre Orgien. Der Tradition treu, mehr gebend als empfangend, blieben nur die Malerei und vor Allem die unerreichte französische Bildhauerkunst. Während Berlioz und Bizet ihre grössten Triumphe im Ausland feiern, hat sich der Komponist, der Dichter und Aesthetiker Richard Wagner das ganze kunstsinnige Frankreich erobert. Aus Deutschland und England beziehen eine Reihe talentvoller und tonangebender Schriftsteller ihre philosophischen und ethischen Anschauungen. Als Goethejünger hat sich Maurice Barrès hervorgethan — um mich nicht des

Fremdwortes „affichierin“ zu bedienen. Begeisterte Anhänger haben Schopenhauer, der Amerikaner Emerson, der Engländer Ruskin, bei den präraphaelitischen Kunstästheten der Anglo-Italiener Dante Gabriel Rossetti und ganz besonders Nietzsche gefunden. Der Ahne und Meister der französischen „Moderne“ ist der franko-amerikanische Dichter Charles Baudelaire, der Edgar Poe, dessen Abglanz er wurde, in der französischen Litteratur, in der Lyrik und in der Prosa einbürgerte, den amerikanischen Dichter der harten, grausamen, düster realistischen Phantastik; und im Namen der Modernen durfte ihr Wortführer, der Kritiker Charles Morice erklären, es sei Frankreich die natürliche Heimat dieses genialen Yankees. Das heisst doch einen gehörigen Schritt weiter gehen, als ein Renan, der bedauerte, dass es in Frankreich keinen Goethe und keinen Herder gegeben, oder wie ein H. Taine, der Shakespeare über alle Franzosen stellte. Furchtbare Verheerungen verursachten dann in den letzten zwanzig Jahren des XIX. Jahrhunderts in den nationalen Litteraturgefilden die Russen und die Skandinavier: Ibsen, der dem nordischen Drama alle Thore öffnete, und Tolstoi, der mit seinen minder gewaltigen Landsleuten im Vordergrund des Interesses des jungen Frankreich steht. „Ibsen und Tolstoï“ — äusserte sich unlängst ein fortschrittlicher Kritiker unserer Nachbaren — „müssen auf unser Land wirken, wie sie auf ganz Europa gewirkt haben, denn sie haben neue Werte geschaffen und sind, wie Wagner, ohne Nebenbuhler“. Und von dem, der Tolstoi und Dostojewskij zuerst in Frankreich eingeführt, der den „roman russe“ in Mode brachte und für das „tolstoïser“ der Modernen verantwortlich gemacht wird, von Melchior de Vogüé besitzen wir ein Bekenntnis, das ganze Bände redet. In der Einleitung seines epochemachenden Werkes über die russische Litteratur

schreibt er u. a.: „Il se crée de nos jours, au dessus des préférences de coteries et de nationalité, un esprit européen, un fond de culture, un fond d'idées et d'inclinations communs à toutes les sociétés intelligentes; comme l'habit est partout uniforme, on retrouve cet esprit assez semblable et docile aux mêmes influences, à Londres, à Petersbourg, à Rome ou à Berlin .... Les idées générales qui transforment l'Europe ne sortent plus de l'âme française". Diese wenigen, aus dem Vollen gegriffenen Dokumente mögen genügen, um die Macht der kosmopolitischen Einflüsse auf die moderne französische Litteratur zu kennzeichnen und um den Ausspruch des in München lebenden schwedischen Novellisten und Essayisten Ola Hansson, eines feinen Beobachters der geistigen Triebkräfte der heutigen litterarischen Strömungen, zu bewahrheiten: „Die jungen französischen Dichter sind eben keine reinen Franzosen mehr, weder von Abstammung noch von Geist. Die moderne französische Litteratur ist selbst so eine Art von Cosmopolis" („Cosmopolis", 25. März 1893).

Womöglich noch stärker als in Frankreich ist die litterarische Abhängigkeit, der Nachahmungstrieb, die ästhetische Anpassung an das Fremde in Deutschland, besonders in den Jahren 1880—90. Während die naturalistische Dichtung im Ausland, in Frankreich, bei den slavischen und skandinavischen Völkern nationale Färbung, deutlichen Erdgeruch hat, ist sie in Deutschland international, mit wenigen Ausnahmen, als Nachahmungsdichtung hervorgetreten. Bei Zola, dem Theoretiker und gewaltigen Praktiker, der besonders seit Mitte der 80er Jahre, seit seinem Germinal-Roman, durchdrang, sind fast alle deutschen Naturalisten in die Schule gegangen. Sein Einfluss ist jetzt — wie dies die allerneuesten litterarischen Ideale bedingen — zweifellos im Abnehmen. An diese scheint sich aber einstweilen das deutsche Lesepublikum nach den Statistiken der Leihbibliotheken noch

nicht zu kehren. Im Gefolge Guy de Maupassant's, des Meisters der französischen Novelle, der „short story", finden wir mit die besten Namen der deutschen Erzähler. Die französische Schulung kann der gewandteste, stilsicherste deutsche Journalist Max. Harden, der vielfach an Paul Louis Courier erinnert, nicht verleugnen. Zündend wirkten die furchtbar ernsten bis zur Roheit realistischen Sittenbilder des mystischen J. J. Rousseau's der Russen: Tolstoï's grossartige Romane sind Gemeingut der deutschen Litteratur geworden. Den französischen Impressionismus, die Psychologie und Aesthetik der Gebrüder Goncourt, P. Bourget's und des Maurice Barrès vermittelten mit Eifer und mit Erfolg namentlich die Wiener Hermann Bahr und Rud. Lothar, die mit dem älteren Zolajünger M. G. Conrad wohl am meisten französisches Litteraturgut nach Deutschland verpflanzt. Einige moderne Zeitschriften entdeckten vor kurzem auch zwei glänzende, längst begrabene Schriftsteller, die an der Spitze der französischen Décadence stehen — Barbey d'Aurevilly und Villiers de l'Isle-Adam. An den Nachfolgern und jüngeren Gesinnungsgenossen dieser beiden talentvollen Franzosen hatten sich aber schon lange zuvor die deutschen Symbolisten und Allerjüngsten herangebildet, bei denen der kosmopolitische Zug noch augenfälliger ist. Die müde Blasiertheit, die Nervosität, grossstädtische Hysterie, die Pariser Grisette und der Bohémien — all dies wurde von den Boulevards und dem Montmartre nach München und Berlin importiert und daselbst künstlich weitergezüchtet. Von dort her kam übrigens auch auf dem allerdirektesten Wege — die Ueberbrettl-Sündflut.

Die deutschen Symbolisten — an ihrer Spitze Richard Dehmel — sind germanische Auflagen, zuweilen sehr talentvolle Nachdichter der Paul Verlaine, St. Malarmé und gehen wie diese auf Charles Baudelaire zu-

rück. Wahrscheinlich durch die begeisterte, bis zur Manie gesteigerte Propaganda Baudelaire's — und nicht durch Spielhagen's und Strodtmann's Verdeutschungen — fanden Edgar Poe's Dichtung und poetische Theorien in Deutschland Bewunderer und Anhänger, zu denen in erster Linie Peter Altenberg zu rechnen ist. An diesen seltsamen Poeten musste ich denken, als ich das Zugeständnis von Joh. Schlaf las (Zukunft, 4. März 1899), „dass im Lauf der letzten Zeiten in Deutschland mit der modernen Dichtung des Auslands ein Kult getrieben wurde, der nur zu deutlich die Spuren rein äusserlicher Nachahmung trug“. Ich wurde aber auch an einen Kult erinnert, den Joh. Schlaf selbst und ein anderer lyrischer Neuerer, Arno Holz mit grosser Liebe und Verehrung pflegen. Er gilt dem grossen, echt amerikanischen Lyriker Walt Whitman, der im deutschen Parnass eine kleine, aber auserlesene Gemeine hat. Bewunderer und Nacheiferer in den mystisch veranlagten Dichterkreisen fand auch der Vläme Maurice Maeterlinck und mit leidenschaftlicher Hingabe sehen tiefe und ideale Naturen zu Ruskin empor, dessen Werke und Lehren immer mehr in deutschen Boden verpflanzt werden. Und schliesslich bleibe ein in der Tageslitteratur oft und gern gesehener Gast aus Holland nicht unerwähnt, der trotzige Gerechtigkeitsapostel Multatuli.

Doch so französisch, russisch, nordisch, amerikanisch, präraphaelitisch und vlämisch es im Reiche der deutschen Dichtung auch zugeht, — und dass dem zwischen 1880 und 1890 so war, darin stimmen sogar Ad. Bartels und Rich. M. Meyer überein — das deutsche Theater hat es dennoch fertig gebracht, in den letzten zwanzig Jahren noch kosmopolitischer dreinzuschauen. „Seit den 70er Jahren“ — schreibt K. Spittler in seinen „Lachenden Wahrheiten“ — „erleben wir periodische Wanderzüge der litterarischen Lemminge nach Paris, mit stetig zunehmen-

der geistiger Unterthanenschaft. Heute, 100 Jahre nach Lessing, steht es so, dass unsere Litteratur, dass unsere Bühne eine Filiale der französischen geworden ist und dass, wenn der letzte exotische Schriftsteller in einem Winkel der Landkarte hustet, Deutschland Emser Wasser trinkt.“ Die schlimmsten Tage der Franzosenherrschaft auf der deutschen Bühne, über die Bulthaupt Ende der achtziger Jahre in einer bekannten Schrift bittere Klage führte, sind nun allerdings überstanden, die französische Technik ist in Fleisch und Blut des deutschen Dramas übergegangen. Aber noch heute nährt sich das deutsche Repertoir von den dramatischen Brocken aus Paris. Der, welcher den Franzosen auf der deutschen Bühne den Rang abgelaufen, und der „stärkste Lehrmeister“ der deutschen Schauspieldichter geworden, ist aber auch kein Deutscher. Ueber die tiefgehende Bedeutung des Norwegen Ibsen und den nicht zu unterschätzenden Einfluss seines Landsmannes Björnson brauche ich keine Worte zu verlieren.

Endlich möchte ich zum Schluss in diesem Zusammenhange auf ein Phänomen des litterarischen Wechselverkehrs hindeuten, das, so viel ich weiss, noch nicht genug Beachtung gefunden hat, nämlich auf die ganz ungewöhnlich starke, ich möchte fast sagen, masslose litterarische Gallomanie des einflussreichsten deutschen Philosophen der Neuzeit. Wenn Nietzsche Stendhal als einen der schönsten Zufälle seines Lebens bezeichnet, so können wir ihm noch folgen, wir können auch eine Ansicht begreifen, die es in einem unvollendeten Essay (1885) äusserte: „Auch heute noch ist die freieste und weiteste Kultur des europäischen Geistes unter Franzosen und in Paris zu finden; aber man muss sie zu suchen verstehen“. Kopfschüttelnd aber lesen wir das, was Nietzsche im Herbste 1885 niederschrieb, und was uns am 18. März 1899 in der „Zukunft“ von seiner Schwester mitgeteilt wurde: . . . . „Eine kleine Anzahl älterer Franzosen ist es, zu denen ich

immer wieder zurückkehre: ich glaube nur an französische Bildung und halte alles, was sich sonst in Europa Bildung nennt, für Missverständnis, nicht zu reden von der deutschen Bildung . . . Die wenigen Fälle hoher Bildung, die ich in Deutschland vorfand, waren alle französischer Herkunft, vor Allem Frau Cosima Wagner, bei weitem die erste Stimme in Fragen des Geschmackes, die ich gehört habe. Dass ich Pascal nicht lese, sondern liebe, als das lehrreichste Opfer des Christentums, langsam hingemordet, erst leiblich, dann psychologisch, als die ganze Logik dieser schauderhaften Form unmenschlicher Grausamkeit; dass ich etwas von Montaigne's Mutwillen im Geiste, wer weiss, vielleicht auch im Leibe habe; dass mein Artistengeschmack die Namen Molière, Corneille, Racine nicht ohne Ingrimm gegen ein wüstes Genie wie Shakespeare in Schutz nimmt: das schliesst zuletzt nicht aus, dass mir nicht auch die allerletzten Franzosen eine charmante Gesellschaft wären . . . .“

Wer es bis zum Schlusse über sich gebracht, das buntkosmopolitische Getriebe der litterarischen „Moderne“ durch das Kaleidoskop internationaler Litteraturschilderung zu schauen, der wird die nationale Reaktion, die Heimatkunstära, mag sie auch an sich und in ihren Uebertreibungen eine „ästhetische Barbarei“ gescholten werden, nicht nur begreifen, sondern auch herbeiwünschen. Dieses Ankämpfen gegen den Riesenpolypen „Weltverkehr“ im Namen der trauten Heimatkunst ist eine in der Litteraturgeschichte wohlbekannte, immer wiederkehrende Erscheinung. Sie hat oft viel Gutes gestiftet, aber im grossen und ganzen hat sie den Gang der Dinge nicht aufzuhalten vermocht. Und ein Siegen in ihrem Sinne, ein Siegen der Scholle, der Provinz, des Stammes, das ist auch — eine Chimäre. Das hindert aber nicht, dass nach wie vor einem jeden Volke jene grossen Heimatdichter erstehen werden, die über die Heimat hinausragen — zum Heile der Menschheit.



Anmerkungen.

[1]) Ich verweise hier auf einige inhaltreiche und anregende Abhandlungen die, von verschiedenen Gesichtspunkten ausgehend, für und wider meine Thesen Stellung nehmen: Daffis, H., Litteratur und Universität (Litt. Echo Nr. 12; 1901); Kühnemann, Eug., Zur Aufgabe der vergleichenden Litteraturgeschichte (Centralblatt für Bibliothekwesen, Jan. 1901); Elster, E., Weltlitteratur und Litteraturvergleichung (Arch. f. d. Studium d. neueren Sprachen und Litt. CVII. 1. 1901). — Ich selbst habe mich mit diesen Fragen in den Aufsätzen: Kritische Betrachtungen über Wesen, Aufgabe und Bedeutung der vergl. Litteraturwissenschaft (Zeitschrift f. franz. Spr. und Lit. XVIII 3. 1896) und Weltlitteratur, Goethe und R. M. Meyer (Beil. z. Allg. Ztg. 258, 259; 1900) befasst.

[2]) Als Amerikaner weiss ich sehr wohl, dass drüben nur der aus den Nord-Oststaaten Gebürtigte der wahre Yankee ist, Da ich für deutsche Leser schreibe, folge ich dem hier üblichen Sprachgebrauch.

[3]) Sie ist der Studie entnommen, die sich sowohl in der Gesamtausgabe der Werke Baudelaires, als auch in der jedem Bücherfreunde zu empfehlenden Prachtausgabe: Edgar Poe Histoires extraordinaires, traduites par Ch. Baudelaire. Edition ill. de 13 gravures hors texte. Paris, Quantin 1884 befindet. — Ebenfalls nur für Litteraturfreunde ist folgende Bibliographie der französischen Poe-Uebersetzungen bestimmt: 1) Contes inédits d'Edgar Poe, trad. de l'anglais par William L. Hughes (Paris, Hetzel 1862). 2) Les poèmes d'Edg. Poe, trad. d. Stéph. Mallarmé, avec portraits et fleuron p. Ed. Manet (Bruxelles 1888; 1897). 3) Le Scarabée d'or, trad. d'Alph. Pagès (Les Chefs d'œuvres du conte dans tous les pays, Paris 1876). 4) Nouvelles américaines. Edg. Poe, trad. nouvelle par Lavergnolle (Paris 1879). 5) Oeuvres choisies d'Edg. Poe, trad. par Ernest Guillemot (Paris 1887). 6) Contes grotesques par Edg. Poe, avec une vignette par Odilon Redon,

trad. p. E. Hénnequin (mit vortrefflicher Poe-Studie) (III. éd., Paris 1882). 7) Quinze histoires d'Edg. Poe; trad. par Ch. Baudelaire, illustr. de Louis Legrand (Paris 1896). — Die Stiche G. Dorés befinden sich in der englischen Ausgabe: „The Raven", by E. A. Poe, illustr. by G. Doré (26 Stiche). (London 1883).

4) Fr. Spielhagen, von dem wir eine treffliche Studie über Poe besitzen, hat das Gedicht „To Helen" in schöne deutsche Verse geformt. Hübsche Nachdichtungen der Lyrik Poe's, wenn auch qualitativ und quantitativ nicht mit den französischen Uebersetzungen vergleichbar, gelangen Ed. Mautner, Udo Brachvogel, F. Gross und Hedwig Lachmann, die 1891 ein Bändchen ausgewählter Gedichte Poe's herausgab. Poe's Novellen sind mehrfach übersetzt worden. Seit 1900 — also über 40 Jahre nach der Baudelaireschen Umdichtung — erscheinen nun auch in Deutschland in dem Verlag von J. C. C. Bruns in Minden, der sich jetzt auch an die Herausgabe eines deutschen Baudelaire macht, die sämtlichen Werke Poe's in der Uebersetzung von Hedda und Arthur Möller-Bruck.

5) La Quinzaine 1. Jan. 1898.

6) Da diese Studie das Ergebnis jahrelanger Lektüre ist, würde eine vollständige Bibliographie des Quellenmaterials mehrere Seiten füllen. Eine Reihe meiner Gewährsmänner, wie Hénnequin, Morice, Mauclair, sind in dem Essay schon erwähnt. Ich nenne hier nur noch folgende Schriften: Bordeaux, H. La vie et l'art; âmes modernes (Genève 1895); Stuart, E. Ch. Baudelaire et Edg. Poe (19. Century, Juli 1893); Charbonnel, V. Les mystiques dans la littérature présente (Paris 1897) und endlich das geistvolle Buch Rud. Kassners: Die Mystik, die Künstler und das Leben (1901).

7) In Frankreich schrieben über Nerval kürzere und längere Artikel: Th. Gautier, Arsène Houssaye, Paul de Saint-Victor, Champfleury, Audebrand und andere Zeitgenossen; ausführlichere biographische Studien: Georges Bell („Gérard de Nerval", Paris 1855), Alfred Delvau (G. d. N. Sa vie et ses oeuvres, Paris 1865). Diese letztere Schrift liegt einer hübschen, sympathisch gehaltenen Skizze Paul Lindau's zu Grunde („Aus dem litterarischen Frankreich" II. Aufl. Breslau 1882). Ein treffliches litterarisches Essay lieferte Maurice Tourneux (L'âge du Romantisme. 1887). Dann ist zu nennen: Louis de Bare (Rev. Internationale 1894; Nr. 8, 9) L. Derôme, Les Editions originales des Romantiques, Paris 1887, 2 Bde. (Les

oeuvres d'Henri Heine, de Gérard de Nerval et de Bohême, Bd. I) und die Studie Arvède Barine's in „Les Névrosés"(1898). Eine zusammenfassende, gründliche Biographie Nerval's giebt es auch in Frankreich nicht.

[8]) Auch die Konzepthefte Goethe's aus den Jahren 1828—32 enthalten, wie mir die Direktion des Goethe- und Schiller-Archivs in Weimar in dankenswerter Weise mitteilt, keinen Brief an Nerval.

[9 I.]) Vgl. Louis de Bare, Gérard de Nerval intime, „Revue internationale" 1894, No. 11.

[9 II.]) Besuch bei Goethe (Feuilleton der Frankfurter Zeitung 13. Februar 1896).

[10]) Th. Gautier, Histoire du Romantisme (p. 137).

[11]) Portraits et caractères contemporains.

[12]) Le Théâtre contemporain.

[13]) Ueber einen Besuch Gérard de Nerval's bei Liszt in Weimar 1850 vgl. Hans von Bülow, Briefe I, 237.

[14]) „Heine in Frankreich", Zürich 1895 (S. 115—119 u. 196—202 etc.).

[15]) „Ueber H. Heine." 1850 p. 14.

Ich möchte hier noch an eine merkwürdige und wenig beachtete Notiz in Schmidt-Weissenfels' 1856 erschienenem Buche „Frankreichs moderne Litteratur" erinnern: „Im Jahre 1851 entsinne ich mich in Gérard's Händen ein von Heine in französischen Versen geschriebenes Gedicht „Elloa" oder „Alloa" gesehen zu haben, um es zu korrigieren. Dieses zwei Druckbogen starke Gedicht ist spurlos verschwunden". Es ist mir trotz eifrigen Nachforschens nicht gelungen, diesem Unikum — denn von Heine, der ein viertel Jahrhundert in Paris lebte, ist kein französischer Vers bekannt — auf die Spur zu kommen.

[16]) Vgl. die Einleitungen im Bande „Poèmes et Légendes (oeuvres compl. de H. Heine), Paris, Lévy 1855 und „H. Heine" in Nerval's „Le Rêve et la vie", Paris, Lecon 1855.

[18]) Die erste Nennung Shakespeares in Frankreich fällt in das Jahr 1685.

[19]) Merkwürdigerweise erschien gleichzeitig mit dem Tode Montégut's eine französische Uebersetzung von Emerson's „Representative men" — also 49 Jahre nachdem ihn unser Autor eingeführt. Zu dritt arbeiteten die Uebersetzer an diesem Buche, das sie ebenso unfranzösisch wie ungenau „Les Sur-

Humains" betitelten. Wenn die französische Sprache keinen Ausdruck für „representative" hat, so nehmē sie doch einfach das englische Wort. Sie thut dies in zahlreichen Fällen, wo es unnötiger oder ganz unnötig ist. —

[20]) Montégut hat in seiner Studie über Heine darauf hingewiesen, dass der Dichter jene Lehren von der Rehabilitation des Fleisches gegenüber dem Spiritualismus nicht erst bei den Saint-Simonisten gefunden habe, wie dies gewöhnlich angenommen werde, sondern dass dieselben schon im „Almanzor" in ihrer berauschenden Immoralität hervortreten. Er geht sogar noch weiter und ist geneigt, gerade das Umgekehrte zu glauben, nämlich dass Heine es war, der die Saint-Simonisten beeinflusste. Vergleiche Betz „Heine in Frankreich" p. 118.

[21]) Vergleiche J. E. Spingarn, A history of literary criticism in the Renaissance. New-York 1899.

[22]) Vielfache Anregung und nützliche Winke verdanke ich folgenden Schriften:

J. C. Mörikofer: Die schweiz. Litteratur des XVIII. Jahrhunderts. Leipzig 1861.

J. J. Honegger: Kritische Geschichte der französischen Kultureinflüsse in den letzten Jahrhunderten. Berlin 1875.

K. Borinski: Die Poetik der Renaissance und die Anfänge der litterarischen Kritik in Deutschland. Berlin 1886.

Franz Servaes: Die Poetik Bodmer's und Breitinger's. Diss. Strassburg 1887.

Friedr. Braitmaier: Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Maler bis auf Lessing. I. Teil. Frauenfeld 1888.

J. Baechtold: Geschichte der deutschen Litteratur in der Schweiz. Frauenfeld 1892.

Hans Bodmer: Die Gesellschaft der Maler in Zürich und ihre Diskurse (1721—1723). Frauenfeld 1895.

[23]) Zahlreiche Gallicismen sind ausgemerzt oder verdeutscht. Man vergleiche beispielsweise den XVII. Disc. III. Teil I. Ausg. mit dem 48. Blatt der Mahler der Sitten. II. Ausg.: (Bericht, den ein Komplimentierteufel in der höllischen Versammlung ableget), (I. Ausg.: Von den Grimatzen der Komplimenten). I. Ausg.: Humaniteten absolvieren — II. Ausg.: Humanitäten vollenden. I. Ausg.: dass sie Typen nicht allein imitierten — II. Ausg.: dass . . . . nachahmeten. — Sätze im Stile des folgenden: dass beste seye noch, dass die Haranguen, mit welchen man einander plaget und genieret, nach eigenen

Formularen gemacht werden, die schier durchgehends gebraucht würden, und wo auch die Periodi marquiert wären, bey welchen man sich nach der Kadantz bückete — sind in der II. Ausg. ganz weggelassen. — I. Ausg.: Discourse — II. Ausg.: Vortrag. I. Ausg.: neue Charge — II. Ausg.: neues Amt. I. Ausg.: Okupation — II. Ausg.: Bedienung. — Schädliche Konsekuentz — schädliche Folge etc.

[24]) Vgl. L. Donati, J. J. Bodmer u. die italienische Litteratur, Bodmer-Denkschrift, Zürich 1900.

[25]) Ausser den Briefen, dem von D. Melegari 1895 herausgegebenen und eingeleiteten „Journal intime de B. Constant", habe ich folgende Studien zu Rate gezogen: Brandes, G., Die Emigrantenlitteratur (p. 84—111). — Glauser, Ch., B. Constant's „Adolphe" (Zeitschr. f. frz. Sprache u. Litt. XVI. 1894). — Bouvy, E., Benj. Constant, Romancier (Rev. d. Lettres françaises et étr. Bordeaux I. 1899). — Ettlinger, Jos., Einleitung z. seiner Adolphe-Uebersetzung, Halle 1898. — Anatole France, Einleitung zu der Ausgabe von Alph. Lemerre 1889. — Baldensperger, F., La résistance à Werther dans la litt. française (Rev. d'Histoire litt. d. l. France. III. 1901). — Gribble, Fr., The importance of „Adolphe" („Literature" Dez. 28; 1901).

[26]) „Lieder eines modernen Xavier Marmier" (N. Zürch. Ztg. 26. April 1895).

[27]) Diese und einige andere Brieffragmente sind dem Bändchen: „Briefe J. V. von Scheffel's an schweizer Freunde", herausgegeben und eingeleitet von Prof. Ad. Frey (1898), entnommen. Der bekannte Zürcher Litterarhistoriker hat besonders über Scheffel's persönliche Beziehungen zu einigen Schweizern interessantes Material gesammelt. Ausser der reichhaltigen Scheffelbiographie von Joh. Proelss (1887), Stöckle's Skizze (1888) und der Scheffelrede von M. Bernays (Zur neueren und neusten Litteraturgeschichte 1899 I.) habe ich eine Reihe von Aufsätzen aus den Jahrbüchern des Scheffelbundes zu Rate gezogen. Jahrbuch 1892: Scheffelfreunde, Dr. Clemens; Jahrb. 1894: R. Bunge, Steiner Erinnerungen; Th. Ackermann, Scheffel-Erinnerungen im Engadin; Jahrb. 1895: Auszüge aus den Briefen Scheffel's an Anton v. Werner; K. Gageur, Scheffel und die Fischer des Untersees; Jahrb. 1897: Ant. v. Werner, Erinnerungen an Jos. V. v. Scheffel. Und endlich verwertete ich einiges aus meiner Studie: Das Wildkirchli, litter. u. kulturhist. Rückblicke,

„Schweiz“. 1898, Heft 4. Meine Hauptquelle jedoch sind Scheffel's Werke, vor Allem seine weniger verbreiteten Bücher (Reisebilder, Episteln, Gedichte aus dem Nachlass, Aus Heimat und Fremde).

[28]) Ich verweise hier die Scheffelfreunde ganz besonders auf die schon erwähnte, verdienstvolle Briefsammlung, die Prof. Frey herausgegeben. Ich kann mich über diese Lebensperiode unseres Dichters um so kürzer fassen, da Frey auch in seiner Einleitung ausführlich von Scheffel's Aargauer Tagen und Freunden berichtet.

[29]) Ich führe hier nur einige für diese Studie in Betracht kommenden Quellen an. Den Fachmann verweise ich auf meine „Littérature comparée“ (Trübner, Strassburg 1900). Einige Quellen habe ich ausserdem in Kap. I und II genannt.

Heine-Almanach, herausgegeben von der Litterarischen Gesellschaft in Nürnberg. Nürnberg 1893.

Zu Heinrich Heine's Gedächtnis. Dramatische Gesellschaft Bonn 1899.

Betz, Louis P., Heine in Frankreich. Eine litterarhistorische Untersuchung. Zürich 1895.

Betz, Louis P., Die französische Litteratur im Urteile H. Heine's. Berlin 1897.

Betz, Louis P., H. Heine u. A. de Musset. Zürich 1897.

Kellner, Leon, Heine in England (N. Wiener Tagblatt Nr. 352. 1897).

Lanzky, P., Die deutsche Litteratur in Italien in den beiden letzten Jahrzehnten (Magazin 18. Dezember 1880).

B., J., H. Heine in Italien (Magazin 24., 31. Mai 1879).

Engel, Ed., B. Zendrini, Der Heine-Uebersetzer (Magazin p. 615; 1879).

Parlow, H., Die Spanier und H. Heine (Berliner Tagblatt VII. 1893).

Kohut, Ad., H. Heine in Ungarn (Magazin 610; 1885).

Adam, G., Heine in Rumänien (Aus fremden Zungen II. 1902).

[30]) R. Kassner. Die Mystik, die Künstler und das Leben. p. 60.



Namen- und Sachregister.

H.



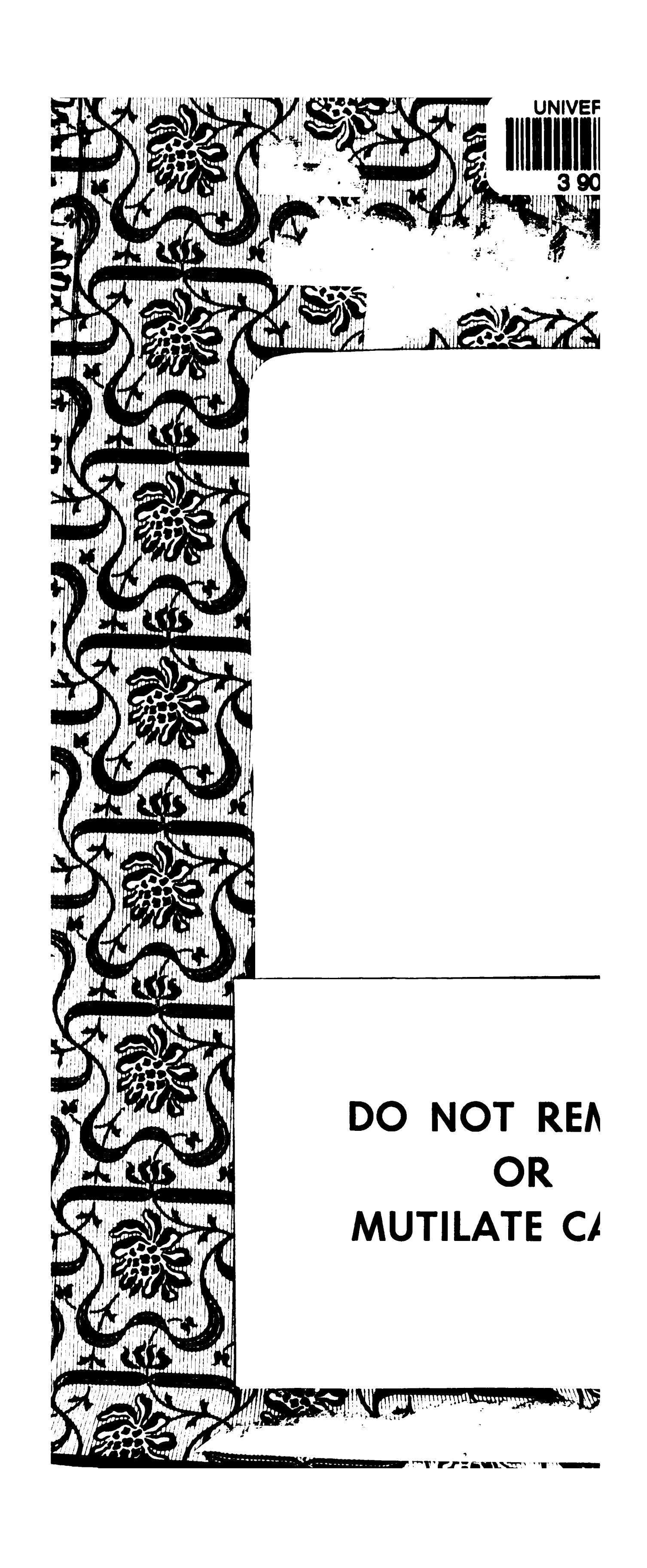
Errata.

pag.	32	Zeile	17	von	oben	lese	Turgenjew
„	„	„	18	„	„	„	Dostojewskij
„	„	„	„	„	„	„	Tolstoi
„	„	„	5	„	unten	„	Maeterlinck
„	62	„	5	„	oben	„	Mourey
„	133	„	20	„	unten	„	Deschamps
„	139	„	8	„	„	„	Béat Louis de Muralt
„	140	„	15	„	oben	„	Segond
„	149	„	5	„	„	„	sentiments
„	166	„	13	„	unten	„	Boufflers
„	169	„	16	„	oben	„	Bouhour's
„	182	„	5	„	unten	„	Bucholtz
„	207	„	5	„	oben	„	des „berühmten“ Brumoy
„	256	„	6	„	unten	„	Eliot
„	267	„	17	„	„	„	„Züridütsch“
„	270	„	3	„	oben	„	Honoratioren
„	272	„	15	„	„	„	Rhätier
„	282	„	14	„	unten	„	steinerne
„	285	„	12	„	„	„	Anmerkung 28)
„	286	„	1	„	„	„	seh'
„	290	„	4	„	oben	„	Kussmaul
„	„	„	8	„	„	„	reif für die
„	301	[am Schlusse des ersten Satzes des II. Abschnittes fehlt Hinweis auf Anmerkung 29.]					
„	303	Zeile	7	von	oben	lese	Fanny
„	318	„	1	„	unten	„	Matthew
„	352	„	9	„	oben:		

Da auf pag. 94 und 100 aus Versehen Anmerkung 9 zweimal vorkommt, sind die beiden Anmerkungen als 9 I und 9 II bezeichnet worden. Anmerkung 17 fehlt wegen dieser Verschiebung ganz.






UNIVEF
3 90
DO NOT REM
OR
MUTILATE CA